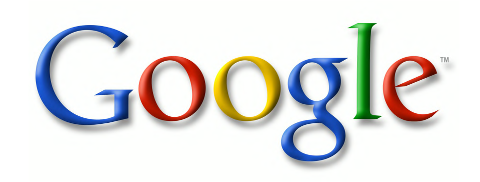
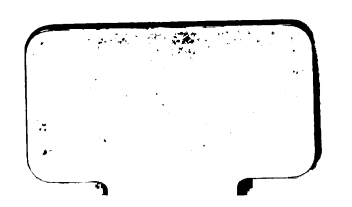

Google




TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA

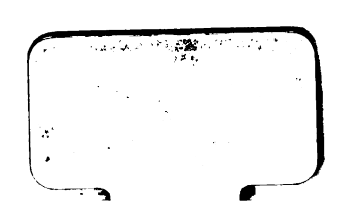







TAYLOR INSTITUTION
DOMINUS ILLUMINATIO MEA

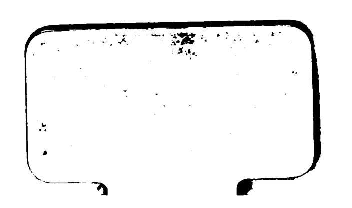







TAYLOR INSTITUTION
DOMI NUS ILLU
MINA TIO MEA





# HISTOIRE LITTÉRAIRE

# D'ITALIE.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER,
rue de Verneuil, n. 4.

# HISTOIRE LITTÉRAIRE

# D'ITALIE,

PAR

P. L. GINGUENÉ,

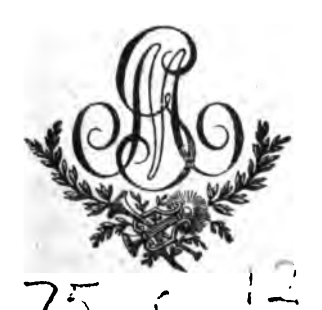
MEMBRE DE L'INSTITUT, etc.

CONTINUÉE

PAR F. SALFI,

SON COLLABORATEUR.

TOME DOUZIÈME.





PARIS,

CHEZ L.-G. MICHAUD, LIBRAIRE,

RUE DE RICHELIEU, N° 67.

1834

# TROISIÈME PARTIE.

## XVII$^{me}$ SIÈCLE.

### CHAPITRE VII.

De l'Art dramatique en Italie au XVII$^{e}$ siècle. — Infériorité, sous ce rapport, de cette époque, comparée à la précédente. — Raisons de cette décadence. — Pourquoi le plus grand nombre des sujets empruntés de l'Ecriture ou de la *Légende dorée*. — But, et influence de ce système. — Idée des meilleurs poètes tragiques de ce temps et de leurs principaux ouvrages. — Cataldo Morone: Son *Martyre de sainte Justine*. — *Les Funérailles du Christ*. — Porta : ses tragédies de *saint Georges* et d'*Ulysse*. — Tortoletti; son *Jonathas*. — *Les Jumelles de Capoue*, et l'*Aloippe*, d'Ansalde Céba. — François Bracciolini, auteur d'*Evandre*, d'*Arpalice*, et de *Penthésilée*. — Analyse de l'*Evandre*. — Le poète lyrique Fulvio Testi se montre dans la carrière tragique. — Analyse de son *Isle d'Alcine*. — Jérôme Rocco; justice rendue à son chef-d'œuvre, *Démétrius*. — L'*Hermenégilde* de Sforza-Pallavicino. — Le jésuite Hortensius Scamacca. — Bonarelli éclipse un moment tous ses prédécesseurs, en publiant son *Soliman* : examen critique de cette pièce. — Charles de' Dottori : son *Aristodème*. — Le cardinal Jean Delfino, auteur de quatre tragédies :

*Cléopâtre*, *Lucrèce*, *Crésus* et *Médor*; idée de ces différens ouvrages. — Le *Conradin* du baron Coraccio, dernière tragédie de ce siècle digne d'être citée. — Nini, traducteur des tragédies attribuées à Sénèque.

Le nombre des ouvrages dramatiques que produisit le XVII[e] siècle dans tous les genres, sous toutes les formes et sur tous les sujets, est véritablement prodigieux. Le long catalogue qu'en présente le Quadrio (1) ferait croire que c'était le genre favori des Italiens pendant ce siècle; mais on ne tarde pas à s'apercevoir que la quantité nuit bientôt à la qualité; et que la médiocrité des auteurs semble augmenter, en raison même du nombre de pièces qu'ils publient. Quelques poètes cependant se font remarquer sur les traces de leurs devanciers, mais aucun ne les a surpassés; et de toutes ces tragédies et comédies que le XVII[e] siècle a vu naître, à peine en est-il quelques-unes qui puissent rivaliser avec les meilleures du siècle précédent. Il en est de même des *Pastorales*, dont le nombre est infiniment supérieur à celles du XVI[e] siècle : elles n'offrent rien qui soutienne la comparaison avec l'*Aminta* et le *Pastor fido*. On peut en dire autant de l'*Opéra*, que les Italiens appellent proprement *Mélodrame*, et dont Rinuccini fut le créateur, vers la fin du XVI[e] siè-

(1) *Storia e Ragione d'ogni poesia*, t. IV et V.

cle (1). Il serait bien difficile de citer, parmi tous ceux qui ont cultivé ce genre de poésie pendant le XVII$^{e}$, avant Apostolo Zeno et Métastase, un poète qui puisse le disputer à Rinuccini.

Malgré les nombreux défauts de ces productions dramatiques, et la médiocrité de leurs auteurs, le genre se développe de plus en plus, et donne naissance à de nouveaux essais, sans lesquels il ne se serait jamais approché de la perfection. Ce phénomène se fait surtout remarquer dans le genre mélodramatique que ce siècle vit dominer en Italie. Pour suivre, dans l'examen que nous entreprenons, l'ordre qui nous paraît le plus conforme à la nature du sujet et à la réalité des faits, et pour accorder la vérité historique avec les exigences de l'art, nous passerons d'abord en revue les productions, soit tragiques, soit comiques, composées d'après le système des Grecs; ensuite celles qui furent conçues et exécutées dans un système plus ou moins différent du leur; et nous finirons par celles qui, soutenues par l'éclat d'illusions passagères, jetèrent bientôt les poètes dans de si prodigieux écarts, qu'elles exposèrent au mépris même ce que ce nouveau genre pouvait offrir de bon et de raisonnable.

La plupart des tragédies que produisit l'Italie dans le XVII$^{e}$ siècle roulent sur des sujets sacrés.

(1) Comme nous l'avons dit en son lieu.

C'étaient les seuls que les Italiens préférassent, lorsqu'ils voulaient sortir de l'histoire ancienne ou de la mythologie, pour s'attacher à ce qui tenait davantage à leurs intérêts nationaux. Pour eux, leur histoire moderne se bornait à l'histoire ecclésiastique, car ils avaient perdu de vue leurs intérêts politiques, et ne pouvaient en réveiller impunément le souvenir. Il ne leur restait donc plus qu'à relever ceux de la religion, ou plutôt de l'église catholique. Ainsi l'on s'empressait de mettre sur la scène des martyrs, des saints, des pénitens, des vierges, et d'autres personnages semblables; c'était le moyen d'accréditer les fables les plus absurdes, les opinions les plus erronées. Je ne prétends pas pour cela que cette partie de l'histoire ne fournisse parfois des sujets dignes de la tragédie, et capables de produire de grands effets; mais on ne peut se dispenser de faire observer qu'obligé de renfermer ce genre de faits dans les limites étroites des opinions du siècle et du pays, l'art ne pouvait pas en tirer un parti assez avantageux, soit pour exciter et remuer de fortes passions, soit pour mettre en évidence des vérités d'un ordre plus relevé. Aussi presque toutes ces *tragédies sacrées* ne nous présentent-elles que les préjugés de la superstition dominante, et, par conséquent, presque toutes sont froides et entièrement dénuées d'intérêt.

Le premier qui se fit remarquer, au commencement de ce siècle, dans ce genre de tragédies, fut

Cataldo Morone, de Tarente, dans le royaume de Naples. Instruit dans les langues savantes, il cultiva la littérature et la poésie; et, quoique consacré à l'ordre des Frères-Mineurs réformés de Saint-François, il ne négligea pas ses premières études, et publia, sous le nom de frère Bonaventure, trois pièces : *Le Martyre de Sainte-Justine*, *les Funérailles du Christ*, et *l'Irène* (1). Nous donnerons une idée de la *Sainte-Justine*, moins pour en signaler le mérite, que pour faire connaître le caractère de la plupart des pièces qui inondèrent ce XVII^e^ siècle.

La scène s'ouvre par un Prologue entre l'*Amour profane*, *la Mort*, et l'*Amour divin*. Ils se disputent leur domaine, et les deux derniers se partagent le terrain où ils doivent exercer leur juridiction. En général, le poète ne veut montrer que le triomphe de la grace divine, et alors tout devient naturel et probable. Il n'a pas besoin de préparer les événemens qu'il se propose de mettre en scène; car, par ce merveilleux aussi facile que commode, on peut multiplier à volonté les conversions, les miracles et tous les accidens de cette sorte, qui, dans tout autre système, ne seraient que de ridicules

(1) *Martirio di S. Giustina*, etc. Naples, 1602, Bergame, 1611, et Milan, 1617, in-12. — *Il Mortorio di Cristo*, etc. Bergame, 1611, Macerate, 1618, in-8°, Venise, 1629, in-12. — L'*Irene*, Naples, 1618, et Milan, 1627, in-12.

inventions. Ainsi, l'on voit successivement *Justine*, devenue chrétienne, repousser l'amour d'un jeune chevalier; convertir, sans beaucoup de peine, à sa nouvelle croyance, sa mère, son père, sa nourrice, et même un certain Cyprien, sorcier, qui a vainement évoqué le secours des démons pour la séduire. Justine triomphe de leurs tentations; elle en frappe même un qui se permettait probablement quelques libertés. Celui-ci, n'ayant pas réussi à l'amener à Cyprien, comme il l'avait promis, lui présente un démon sous les traits de cette jeune vierge. Cyprien s'aperçoit de la ruse, et c'en est assez pour qu'il embrasse la croyance de Justine. Le diable, honteux alors d'avoir échoué dans son projet, cherche à se venger, et fait accroire au jeune chevalier qui aime Justine, qu'elle s'est attachée à Cyprien. Furieux, l'amant va les dénoncer au magistrat qui poursuivait les chrétiens, et tous deux sont condamnés à mort. Mais bientôt après il éprouve des remords et se tue; et, pendant que les diables se réjouissent de leur triomphe, en dansant et en chantant, des anges viennent consoler les parens de Cyprien et de Justine, et enterrer les restes des deux martyrs, pour que la postérité puisse les retrouver et les vénérer un jour.

On ne peut nier que cette pièce soit conduite avec un certain art; mais l'auteur, uniquement occupé d'exciter la piété dans ses spectateurs, ne songe pas assez aux moyens de les intéresser à son

action. On retrouve le même caractère dans l'*Irène*, et surtout dans les *Funérailles du Christ*, qui achevèrent d'établir la réputation de Morone. Ce sujet avait souvent été mis sur la scène, dans ce qu'on appelait *Mystères*. On le traita dans la suite avec plus de talent. Coriolan Martirano avait publié, vers la moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, l'imitation latine qu'il avait faite du *Christus patiens* d'Apollinaire, et en même temps un certain Dominique Lega fit paraître une tragédie italienne, sous le titre de *la Mort du Christ* (1). Malheureusement, la représentation d'un événement si solennel et si important avait été traité quelquefois d'une manière presque dérisoire, dans la capitale même de l'église catholique, comme l'assurait Castelvetro. Morone chercha donc à donner à ce sujet toute la dignité qu'il comportait. D'abord il se fit un devoir de suivre religieusement la marche de l'Évangile, et de n'omettre aucune des circonstances qui accompagnèrent la mort de Jésus-Christ. Tout ce qu'il se permit, ce fut de les embellir par le style, ordinairement un peu trop orné et quelquefois même lyrique, et par la versification, qu'il entremêla de vers hendécasyllabes et de vers septenaires. Il introduisit ensuite dans sa tragédie quelques personnages métaphysiques, tels que *la Mort*, *le Désespoir*, *la Justice*, *la Miséri-*

(1) *La Morte di Cristo*, Naples, 1549, in-4°.

*corde*, *la Paix*, et même quelques trépassés. La pièce s'ouvre par un *Prologue*, où l'ombre d'Adam déplore sa faute, qui a causé la mort du Fils de Dieu. Les cinq actes qui composent la pièce, ne présentent qu'une suite de récits fatigans, au lieu d'action ; de plaintes élégiaques qui ne finissent jamais, même de discussions théologiques, plus convenables à l'école qu'au théâtre. Tantôt des morts, sortant de leur tombeau, s'entretiennent du grand événement qui vient d'arriver; tantôt le centurion et un nommé Mysandre, discutent sérieusement sur le vrai caractère de Jésus-Christ. Ici, quelques-uns de ses disciples racontent et plaignent les souffrances qu'on vient de lui faire endurer; là, Judas se désespère et se dispose à se punir lui-même. On voit aussi la Vierge qui pleure son fils mort et enseveli. Mais le personnage principal ne paraît jamais, si ce n'est au moyen de quelques tableaux qui le représentent dans ses momens les plus pénibles. Ces tableaux étaient une espèce de décoration qui indiquait au spectateur ce dont les acteurs allaient l'entretenir. Les entre-actes étaient remplis par des intermèdes tirés de la Bible, tels que l'histoire de Samson, celle de Balaam, etc. On conçoit difficilement qu'une pièce, qui n'est tout au plus qu'une fastidieuse suite de *Monologues* et de *dialogues élégiaques*, ait obtenu assez de célébrité pour que des critiques éclairés la signalassent, même de nos jours, comme une des meilleures tragédies du XVII^e^ siè-

cle (1). Il est vrai qu'on a cherché dans la suite à l'imiter, à l'améliorer, et à la rendre plus propre à la représentation (2); mais il l'est aussi, qu'aucune des pièces qui ont paru sur le même sujet pendant ce siècle n'a surpassé celle du P. Morone, et qu'un sujet de cette importance attend encore un poète qui le traite dans les vrais intérêts de la religion et de l'humanité, ainsi que l'a fait Klopstock, dans un poème d'un tout autre genre.

Après avoir vu les divers genres auxquels se livra J.-B. Porta, et les nombreux ouvrages qu'il composa durant le cours de sa longue vie, au XVI$^{e}$ siècle, on ne s'attendrait pas à le voir briller pendant le XVII$^{e}$, dans le genre dramatique. Il publia, dans les dernières années de sa vie, deux tragédies : le *George* et l'*Ulysse* (3). Quoiqu'il n'eût cherché dans la composition de ces pièces qu'un simple délassement, on y rencontre les traces de ce génie, également capable d'embrasser les genres de littérature les plus opposés. Le *George* est une tragédie chrétienne;

---

(1) Signorelli, *Coltura delle Sicilie*, t. V, pag. 351, et *Storia de' teatri*, t. VI, pag. 230.

(2) Voy. le *Cristo condannato*, de Pierre Cioffi, Ronciglione, 1611, in-12; le *Cristo penoso e moriente*, de Dominique Treccio, Vicence, 1611, in-4°; et surtout la *Pia Rappresentazione della Passione di nostro signore*, de Morone, etc. Naples, 1700 et 1713, in-12.

(3) *Il Giorgio*, Naples, 1611, et l'*Ulysse*, ibid. 1614.

mais l'on y trouve l'art et le talent qui manquent aux pièces de Morone et à tant d'autres du même genre. Parmi les miracles attribués à ce héros chrétien, on distingue la victoire qu'il remporta sur un monstre qui, suivant les traditions de l'époque, poursuivait les jeunes filles de je ne sais quelle ville d'Orient. Le poète suppose qu'une de ces malheureuses victimes se trouvant exposée à la férocité de ce monstre, *S. George* réussit à l'en délivrer. Le rapport qu'il aperçut entre cette aventure et celle d'Iphigénie en Aulide, lui fit sentir l'utilité de prendre Euripide pour modèle, et de transporter les beautés de la tragédie grecque dans sa tragédie chrétienne. Le roi *Sileno*, *Deiopê*, sa femme, *Alcinoé* leur fille, et le roi *Mammolin*, sont, à quelques nuances près, les mêmes qu'Agamemnon, Clytemnestre, Iphigénie et Achille. L'auteur n'a pas négligé les situations les plus intéressantes de la pièce d'Euripide: on les reconnaît, dans la rencontre d'Alcinoé et de Sileno, qui s'efforce de lui cacher sa destinée; dans la scène où, par ses prières affectueuses, elle tente de réveiller la tendresse de son père; et dans le moment où, contrainte de se livrer à la fureur du monstre, elle fait à ses parens ses derniers adieux. Si, sous ce rapport, Porta n'a pas le mérite de l'originalité, on ne peut lui refuser celui d'avoir le premier transporté sur le théâtre italien des imitations qui, long-temps après lui, ont fait la célébrité de plusieurs poètes.

Porta avait d'abord traité le sujet de *Pénélope* (1), et, suivant les traces d'Homère, il avait assez bien profité de l'arrivée d'Ulysse, de ses rencontres avec Télémaque et avec Pénélope, et du moment où celle-ci reconnaît enfin son époux. Quoique cette pièce fût vraiment une *tragédie*, et par la condition des personnages et par leurs passions, l'auteur lui donna le nom de *tragi-comédie*, parce qu'elle n'offrait que des accidens heureux. Ce fut peut-être le sujet de cette pièce qui lui inspira l'*Ulysse*, sa dernière tragédie, publiée une année avant sa mort. C'est une nouvelle imitation du théâtre grec. Porta semble n'avoir choisi ce sujet, que pour faire goûter, en les imitant, les beautés des anciens. Nous trouvons cependant plus d'originalité dans son *Saint-George* (2).

L'on voit en même temps se distinguer dans la carrière tragique Rodolphe Campegi et Barthélemy Tortoletti. Le premier, né à Bologne et mort en 1624, à l'âge de 59 ans, se fit estimer parmi les savans les plus célèbres de son temps. Il s'exerça dans plusieurs genres de poésie; mais c'est dans le genre dramatique qu'il se signala plus particulièrement. Cependant une seule pièce, le *Tancrède*, lui donne le droit d'être cité ici. Le sujet est tiré d'une des

(1) *La Penélope*, etc. Naples, 1691.

(2) *Storia de' teatri*, t. VI, pag. 231.

nouvelles du *Décameron* de Bocaccio (1). Tancrède, prince de Salerne, après avoir tué Guiscard, amant de Gismonde, sa fille, en envoie le cœur à cette dernière: Gismonde jette dans le vase qui le renferme un poison qu'elle tenait préparé, le boit, et meurt devant son père qui se repent, mais trop tard, de sa barbarie. Bocaccio avait donné un tableau historique de ce funeste événement qu'on a imité et reproduit depuis sous diverses formes, tant en prose qu'en vers. Mais le premier qui l'ait fait paraître sur la scène est Rodolphe Campegi. On imprima sa pièce plusieurs fois (2). Elle fut représentée à Bologne par les *Gelati*, avec un appareil et un succès extraordinaires. Quoique l'auteur ait le mérite d'avoir choisi un sujet moderne et national, il ne sut pas assez en adoucir l'horreur ni éviter tous les défauts du style de l'époque.

Barthélemy Tortoletti, né à Vérone vers 1560, et mort à Rome peu de temps après 1647, brilla surtout dans l'académie des *Humoristes*, et publia plusieurs ouvrages de différens genres parmi lesquels on distingue une Histoire en latin de la conspiration du duc d'Ossone (3). Les tragédies que nous avons de lui sont *le Serment ou le Baptiste* (4), le *Jonathas*, et *l'Ama-*

(1) *Nov. I, Giornata IV.*

(2) *Il Tancredi*, Bologne, 1612 et 1614, in-4°, Venise, 1620, etc.

(3) *Motus Ossonianus Neapolitanus*, Venise.....

(4) *Il Giuramento, owero il Battista santo*, Venise, 1612, in-12, et Rome, 1645, in-8°.

*zone*(1). La meilleure est le *Jonathas*. L'auteur nous montre son héros au moment où il est condamné à mort, pour avoir enfreint les ordres de Saül, son père. On sait que ce premier roi des Hébreux, poursuivant les Philistins, crut devoir défendre à ses soldats de rien manger avant le coucher du soleil; il avait juré de punir de mort le premier qui désobéirait. Jonathas, ignorant cette défense, goûta seulement un peu de miel, et tant que Saül n'eut pas connaissance de ce crime, Dieu lui retira sa protection et le menaça de sa colère, lui, son fils et toute l'armée. La découverte et la punition du coupable, son innocence et sa résignation; la barbarie superstitieuse et la désolation de Saül, combinées avec d'autres circonstances historiques ou probables, pouvaient donner à cette pièce un grand intérêt tragique. Mais le poète n'a pas su profiter des avantages que lui offraient l'histoire et la nature de cet événement. Il n'y a pas trouvé assez de ressorts pour achever sa fable, et il en a cherché même hors de l'action. Ainsi il introduit la femme d'un prisonnier, *Arasia*, qui vient implorer la pitié de *Jonathas* en faveur de son mari. Cette entrevue fait croire à Saül que son fils entretient avec cette *étrangère* un commerce illicite, et il attribue à ce sacrilége la colère de l'Éternel. Tout cet épisode serait sans résultat, si Jonathas, en se défendant, ne révélait, sans aucune nécessité, qu'il

(1) Macerate, 1624, in-4°, etc.

avait goûté du miel dans cette funeste journée. Cet incident inattendu fixe le véritable point de départ de l'action; mais l'auteur n'en tire aucun parti, quoiqu'il eût pu y trouver l'occasion de peindre les inquiétudes et la vengeance de Saül, la franchise et la générosité de son fils. Ce n'est qu'une suite de discours et de récits; aucun mouvement dramatique, si ce n'est dans la dernière scène où l'armée s'oppose à la mort de Jonathas; celui-ci présente son sein au poignard de son père, et Samuel apparaît pour arrêter le bras de Saül et déclarer les volontés du Tout-Puissant.

Les tragédies d'Ansalde Ceba eurent plus de succès que ses poèmes. Il en avait publié une sous le titre de *La Princesse Silandra* (1), qui fut oubliée comme tant d'autres; et l'on n'aurait plus parlé de lui comme poète tragique, si le marquis Maffei n'eût pas ressuscité ses deux autres pièces, *Les Jumelles de Capoue* et l'*Alcippe*, qu'il inséra dans son choix de tragédies italiennes (2), et auxquelles il donna plus d'importance qu'elles n'en méritaient. Le sujet de l'*Alcippe* est tiré de l'histoire de Sparte, et nous croyons que le poète qui voudra donner de grandes leçons à ses contemporains, rendra ce sujet digne de tous les peuples et de tous les temps. Ceba a suivi religieusement l'histoire, qui fait exiler *Al-*

---

(1) *La Principessa Silandra*, Gênes, 1621, in-8°.

(2) Voy. *Teatro italiano*, etc., 2° et 3° édit. de Vérone, 1723.

*cippe* comme un citoyen ambitieux ; il y a seulement ajouté la passion de *Gélandre* pour *Damocrèta*, femme d'Alcippe, ce qui n'était pas nécessaire pour engager les ennemis de ce dernier à le poursuivre et à le condamner. D'ailleurs il paraît peu concevable de faire dépendre principalement d'une galanterie la disgrâce de cet honorable citoyen. Suivons maintenant la marche de l'auteur, et voyons jusqu'à quel point il justifie les éloges que Maffei lui a prodigués.

*Gélandre* commence par accuser *Alcippe* de vouloir renverser la constitution de Sparte et de s'entendre avec le roi de Perse pour asservir sa patrie. Il produit, à l'appui de son accusation, une fausse lettre d'Alcippe qui suppose une intelligence secrète entre lui et ce monarque. Alcippe cherche en vain à se justifier; il est condamné à l'exil et privé de ses biens et de sa famille. Au second acte, *Damocrèta* attend à la porte du tribunal la sentence des éphores, et pendant ce temps elle révèle, hors de propos, à sa suivante le sujet de l'inimitié de Gélandre. Elle lui raconte même qu'un jour qu'elle était seule il osa la surprendre, et employa pour la séduire les prières et la violence ; et « que, *se défendant des ongles et des dents*, elle le fit sortir *à jeun* par la même fenêtre par où il venait d'entrer *affamé*(1). » Ce n'est pas la seule expression in-

(1) *So ben ch'io fai sì con l'unghia e'l dente,*
*Ch'l prode amante mio stordito e muto,*

convenante qu'on rencontre dans cette pièce : *Damocrèta* se flatte de confondre *Gélandre*, en découvrant aux éphores les motifs qui l'ont guidé, et leur montre, pour les convaincre, les cicatrices que porte encore son visage. Le trouble du calomniateur n'adoucit point la rigueur des éphores. *Damocrèta*, furieuse, les menace de sa vengeance ; mais elle ne fait que les irriter encore davantage, et ils défendent le mariage de sa fille avec un jeune homme admirateur des vertus d'*Alcippe*.

Une inconvenance bien plus choquante encore nous montre l'instant d'après ce même Gélandre acceptant un secret rendez-vous que lui donne Damocrèta. Comment, après tout ce qui s'est passé, a-t-elle pu espérer qu'il reviendrait chez elle ; et comment est-il assez crédule pour s'y rendre ? Il s'y rend toutefois, il y soupe, et offre ainsi à son ennemie l'occasion de l'empoisonner. Cette première vengeance achevée, *Damocrèta* se rend pendant la nuit avec ses filles dans un temple où les dames de Sparte et les femmes des éphores célébraient un sacrifice mystérieux. Elle y met le feu, tue ses filles et se jette au milieu des flammes. *Alcippe*, qui avait été contraint de quitter la ville avant le soir, y rentre secrètement pour emmener ses filles et sa femme ; mais quel est son désespoir,

---

(1)

*Convenne uscir digiun de la finestra,*
*Dove con fame indegna era salito.*

lorsque, après les avoir cherchées partout, il les trouve sans vie parmi les ruines du temple! Il ne peut contenir sa douleur, et, plein d'indignation contre ses oppresseurs, il abandonne sa patrie et perd en un instant tout ce qu'il avait de plus cher.

Telle est la marche de cette pièce qui, à dire vrai, court précipitamment vers sa fin. On n'y trouve aucun épisode, si ce n'est le récit qu'un ministre du temple fait à je ne sais qui du sacrifice mystérieux qu'on devait y célébrer. Ce récit est trop minutieux et n'a aucun rapport à l'événement principal. Mais, malgré cet excès de simplicité dans le plan, et plusieurs incohérences que nous avons indiquées, on remarque quelques situations intéressantes, dont le poète aurait pu même tirer un meilleur parti; et quelques traits de caractère, vraiment dignes des Spartiates. Nous citerons, par exemple, la 3ᵉ scène du IVᵉ acte, où *Damocrèta*, se rappelant les torts de *Gélandre* et l'injustice des Éphores et des Spartiates, résout de se venger de tous à la fois; et la scène suivante, où *Alcippe*, se séparant de sa femme, tâche de la consoler, en opposant à l'ingratitude de ses concitoyens le jugement de la postérité. « Quoi? dit-elle, Sparte chassera mon « époux, et sa femme et ses filles vivront parmi les « Spartiates! Non, cela n'est pas possible. *Alc.* « Et que penses-tu faire? *Dam.* Te suivre. *Alc.* « Veux-tu donc désobéir aux lois? *Dam.* Oui, « je le veux. *Alc.* Souffrir la misère? *Dam.* Je le

« veux. *Alc.* Souffrir la rigueur des saisons? *Dam.* « Je le veux...... *Alc.* Et languir toujours avec moi?... « *Dam.* Oui, je veux languir, je veux souffrir, je « veux mourir.... (1). *Alc.* Et moi, je ne puis vou- « loir ce que tu veux. *Dam.* Tu le pourras, si tu « m'aimes. *Alc.* J'aime la vie..... *Dam.* Et je ne puis « vivre sans te voir, sans te parler et t'enten- « dre, etc. » La même scène se termine par un trait de feu qui annonce l'horrible dessein que Damocrèta a conçu. Alcippe, après avoir consenti à revenir pour la chercher : « Tiens-toi donc prête », lui dit-il; et elle lui répond : « Je le serai; reviens « comme tu l'as promis, et tu verras peut-être « comment notre exil pourra devenir moins dou- « loureux. — Explique-toi. — Je n'en dis point « davantage; adieu. » Enfin la fermeté avec laquelle les filles de *Damocrèta* présentent leur sein au poignard de leur mère, et la mort qu'elle se donne avec le même poignard dont elle vient de les frap- per, prouvent un grand caractère (2). Mais tout cela se passe en récit, et est par conséquent perdu pour l'effet dramatique.

A la fin de chaque acte de cette pièce, un Chœur

---

(1) Dam. *Voglio soffrir.*

Alc. *Vuoi languir meco ognora?*

Dam. *Vo' languir, vo' patir, voglio morire.*

(2) *Con due gran punte a le figliuole il petto,*
*E con la terza a se trafisse il core.*

chante des odes anacréontiques de différens mètres, où le poète donne ses réflexions sur ce qui vient de se passer dans cet acte. . . . . .

Les *Jumelles de Capoue* offrent beaucoup moins d'intérêt que l'*Alcippe*, et quant au sujet et quant aux caractères. Deux sœurs, *Trasilla* et *Perindra*, de la plus haute noblesse de Capoue, se livrent, à l'insu l'une de l'autre, aux désirs d'Annibal, et se flattent, chacune de son côté, de se voir bientôt son épouse. Annibal les flatte également toutes deux, jusqu'au moment où il part de Capoue. Quel est leur étonnement, lorsqu'elles se font mutuellement l'aveu de leur intrigue! Elles se disputent leur conquête, et chacune d'elles se croit l'amante préférée. Enfin elles se travestissent en hommes pour attendre Annibal et le suivre dans sa marche. Mais il est déjà parti, et il les avait trompées toutes deux! On voit qu'un tel sujet ne peut fournir que des situations, des incidens et un Dialogue plus ou moins comiques et peu convenables à la tragédie. En regardant, toutefois, avec Maffei et plusieurs autres, cette pièce comme une tragédie, nous n'y reconnaissons de tolérable que le caractère d'*Antendra*, mère de *Trasilla* et de *Perindra*, qui reproche à son époux de s'être détaché des Romains pour servir un barbare; et le projet de *Perondo*, son fils, qui veut assassiner Annibal, au moment de son départ; mais ce projet, restant sans exécution, tombe aussi dans le ridicule et le comi-

que. L'auteur avait espéré sans doute racheter tout ce que sa pièce contenait de commun par l'horreur de la catastrophe. *Trasilla* et *Perindra*, détrompées et repentantes, non-seulement avalent le poison que leur frère leur présente, mais elles s'entr'égorgent sous les yeux de leur mère. On croyait alors, et on a cru long-temps après, que le grand tragique consistait dans ce genre de tableaux dont l'horreur outrée détruit tout sentiment de pitié. Il a fallu une longue expérience pour sentir jusqu'à quel point la pitié peut se combiner avec la terreur. D'après l'analyse rapide, mais exacte de cette tragédie, il paraîtra sans doute étonnant que Maffei l'ait regardée comme une des meilleures du théâtre italien.

François Bracciolini s'essaya aussi dans le genre dramatique, et publia trois tragédies : l'*Evandre*, l'*Arpalice* et la *Penthésilée* (1). En général le style nous en paraît meilleur que celui de ses poèmes. L'auteur n'évite pas toujours les antithèses et les ornemens lyriques; mais il prend quelquefois le ton de la passion, et imprime un certain mouvement à son dialogue. Ce qu'il faut d'abord remarquer, c'est qu'il a cherché ses sujets hors de l'histoire ancienne

---

(1) L'*Evandro*, Florence, 1612 et 1613, et Pérouse, 1640, in-12; l'*Arpalice*, Florence, 1613, in-8°, et Pérouse, 1640, in-12; *la Pantasilea*, Florence, 1614 et 1615, in-8°, et Pérouse, 1640, in-12.

et de la mythologie; mais il n'est pas toujours assez heureux dans la contexture de sa fable: souvent il tombe dans le romanesque, et ne prête pas aux incidens toute la vraisemblance qu'ils devraient avoir. Crescimbeni signalait toutefois l'*Evandre* comme une des meilleures tragédies italiennes (1). Il est donc bon de voir en quoi consiste le mérite de cette pièce, pour connaître en même temps quelle était l'idée qu'on se formait, à cette époque, de la perfection tragique.

*Evandre*, roi de Laodicée, aime *Orontée*, fille de *Norandin*, roi de Damas, son plus grand ennemi. Sous l'habit d'un simple habitant de Damas, il ose pénétrer dans le palais de Norandin, pour enlever sa fille, qui répond à son amour; mais il est surpris et arrêté. A cette première folie en succède une autre: il avoue à Norandin sa passion et le projet qu'il a conçu, ce qui le fait aussitôt condamner à mort. Alors *Orontée* accable son père de reproches et d'injures, et menace de se tuer, si l'on fait périr son amant. *Norandin* supporte avec une patience trop exemplaire les emportemens de sa fille: il espère même que la mort d'*Evandre* la guérira de sa passion. *Orontée*, pour empêcher l'exécution, court se livrer entre les mains des ennemis qui menacent Damas: armée de pied en

(1) Commentarj, etc. Vol. I, pag. 309, et vol. II, pag. [illegible]

cap, elle se met à leur tête, et vient attaquer sa patrie. *Norandin*, de plus en plus irrité, va lui-même hâter la mort d'*Evandre*, qu'un ministre, plus juste ou plus prudent, avait jusqu'alors retardée. Ce ministre, voyant qu'il n'y a plus de salut pour la victime, assassine le roi, en fait prendre les habits au jeune *Evandre*, et en même temps négocie avec l'armée ennemie, au nom de *Norandin*, le mariage des deux amans. Mais *Orontée*, qui regarde cette démarche comme un piége tendu par son père, et qui croit qu'*Evandre* a été exécuté, entre à Damas et court au palais. Trompée par le déguisement d'Evandre, elle le prend pour le roi, et lui dit qu'elle l'a vengé en tuant *Orontée*; pour l'en convaincre, elle lui montre la tête d'une de ses sœurs, morte quelque temps auparavant et qui lui ressemblait beaucoup. Evandre, croyant reconnaître la tête de sa bien-aimée, s'élance sur le prétendu assassin l'épée à la main, et le blesse mortellement. Orontée découvre aussitôt son visage; les deux amans se reconnaissent, et Evandre se donne la mort.

Dans l'*Arpalice*, l'auteur a tâché de retracer quelques-unes des situations de l'*OEdipe* de Sophocle. *Marsile*, roi d'Espagne, ayant perdu sa femme, morte en couches, confie *Arpalice*, son enfant unique, aux soins de la comtesse de Valence. Arpalice meurt quelque temps après, et la comtesse, voulant faire la fortune d'*Herminia*, l'une de

ses filles, la substitue à la jeune princesse. Enfin le roi meurt aussi, et Herminie lui succède. Cependant le poète a besoin de se débarrasser de la comtesse de Valence, et voici le moyen dont il se sert. *Herminie*, l'ayant souvent entendue se plaindre du peu d'affection que lui témoignait son époux, lui dit avoir trouvé, parmi les secrets de son père, un breuvage qui a la vertu de rendre les femmes aimables. La comtesse, enchantée, se fait apporter le prétendu philtre, qui n'était autre chose que du poison; elle l'avale et meurt à l'instant. Le comte de Valence, se voyant libre, parvient à se remarier avec la reine, qui est sa propre fille. Cet inceste involontaire attire bientôt la colère des dieux qui punissent les peuples des crimes de leurs princes. L'Espagne est ravagée par la peste. On consulte les oracles, et l'on apprend qu'une fille, après avoir tué sa mère, a épousé son propre père, et qu'il faut que celui-ci lui donne la mort pour faire cesser le fléau. Il se trouve que la nourrice d'*Herminie*, qui seule connaissait sa véritable naissance, et que la comtesse, pour cacher à jamais le mystère, avait fait assassiner, était guérie de ses blessures, et vivait ignorée de tous. Les remords lui inspirent du courage, et elle vient révéler tout ce qui s'était passé. Le comte, reconnaissant alors qu'il est l'époux de sa fille, la tue et s'exile de son pays. Ce que nous venons d'indiquer suffit pour faire voir que Bracciolini, en cherchant à repro-

duire la terreur du théâtre grec, ne savait, ni la préparer convenablement, ni en tirer le parti convenable.

Nous ne parlerons pas des tragédies de Gabriel Chiabrera, qui prouvent seulement que ce genre n'était pas celui qui lui convenait le mieux. Fulvio Testi, poëte lyrique comme lui, se montra aussi dans la carrière tragique, et se proposa même d'introduire quelques réformes dans le théâtre italien. Il voulait surtout s'opposer à la manie de ceux qui, entraînés par l'exemple et l'autorité des anciens, empruntaient tous leurs sujets au théâtre et à la mythologie grecque; et qui, lors même qu'ils les puisaient à d'autres sources, y ajoutaient cet excès d'atrocité qu'on regardait comme la perfection du genre. Il crut donc trouver des sujets plus appropriés à la civilisation et au goût de ses contemporains dans la mythologie du moyen-âge, et composa d'abord, en 1626, d'après les ordres du duc Alphonse, *L'Ile d'Alcine*, destinée à célébrer, à la cour de ce prince, les noces de deux grands personnages (1). Ce sujet n'admettant que des amours, des enchantemens et des galanteries: l'auteur y ajouta des revers et des larmes; et, pour rendre le tout encore plus agréable, il entremêla sa versification de vers septénaires et d'hen-

(1) *L'Isola d'Alcina, tragedia*, etc. Modène (Rome), 1636, et Naples, 1637, in-12, etc.

décasyllabes, ordinairement rimés. Il voulut aussi justifier son innovation dans un *Prologue* où sa défense est présentée par Ariosto, dont le poème lui avait suggéré le sujet de sa pièce. Il y faisait dire par ce poète : « Qu'Athènes, chaussant le « cothurne, chante à sa manière les malheurs des « rois ; qu'elle présente ici la mort d'Egysthe, et là, « l'horrible festin de Thyeste ; mais que la scène « italienne ne soit jamais souillée de sang ; qu'elle « ne cherche à émouvoir que par la peinture des « doux malheurs des amans (1). » Ainsi Testi donna, par son exemple, plus de vogue à cet esprit mélodramatique qui, après lui, domina de plus en plus en Italie, et que nous verrons finir par corrompre le caractère de la vraie tragédie.

*L'Ile d'Alcine* ne présente que les amours d'Alcine, de Roger et de Bradamante, dont Ariosto a su tirer un si brillant parti. Testi suit à peu près le même plan qu'Ariosto ; seulement il met en dialogue ce que celui-ci place en récit. Alcine, quoique

(1) *Calzi l'aureo coturno, e canti Atena*
*Di coronata turba opre funeste :*
*Qui cada esangue Egisto : ivi a Tieste*
*Apparecchi il fratel l'orribil cena.*
*Ma d'ogni sangue immacolate e pure*
*Sian l'italiche scene, e bastin solo*
*Per destare in altrui pietade et duolo*
*D'amante cuor le non mortal sciagure.*

ques scènes isolées d'*Hélène* et de *Mithridate*, pièces qu'il ne jugea pas à propos de terminer. Nous pensons même qu'il n'eût fait qu'accélérer la décadence du genre, s'il se fût obstiné à suivre cette carrière. Tous ses essais prouvent évidemment qu'il n'avait aucune idée du style tragique, ni de la nature des sujets qui conviennent à la tragédie. On trouve tout au plus dans l'Arsinde un mouvement dramatique; dans la scène où *Zénobie* interroge *Ilise* sur sa naissance (1); et quelques traits énergiques, lorsqu'Arsinde répond à l'empereur qui lui demande raison de son attentat (2). Partout ailleurs le style est de la plus stérile abondance : le poète semble ne chercher que l'occasion de débiter des maximes et d'entasser des descriptions et des récits pittoresques et minutieux; les événemens qu'il choisit, ou sont entièrement dénués d'intérêt, ou, si parfois ils en ont, cet intérêt est bientôt détruit par le vice de la diction. Le comte Jérôme Spolverini a voulu dans la suite améliorer cette pièce, en réformant tant soit peu la versification et en y ajoutant ce qui lui manquait (3) : mais elle n'a pas beaucoup gagné à ces corrections : le vice essentiel et radical n'a pas disparu, et nous ne nous fussions même pas arrêtés aussi long-temps sur un

(1) *Sc.* 4, *Atto II.*

(2) *Sc.* 6, *Atto III.*

(3) *L'Arsinda*, Vérone, 1719, in-8°.

pareil ouvrage, si des critiques qui font autorité ne s'étaient montrés trop prévenus en sa faveur. Dans un des plus savans journaux italiens on ne craignit pas d'avancer que l'*Arsinde* de Testi eût été l'une des meilleures compositions dramatiques, si l'auteur avait pu l'achever (1). Presque le même jugement en a été porté par Pierre-Jacques Martelli (2), Signorelli (3) et Tiraboschi (4).

Signorelli cite plusieurs tragédies qui eurent pour auteurs des Napolitains, telles que *Pompée-le-Grand* (5), d'Horace Persio; la *Césonie* (6), de Philippe Finella; le *Rhadamiste*, d'Antoine Bruni; la *Bélise* (7), d'Antoine Muscettola, et la *Carichia* (8), d'Hector Pignatelli; et il oublie entièrement le *Démétrius* de Jérome Rocco, tragédie qui leur est bien supérieure, et qui mérite d'être signalée (9). Rocco était de Cosence; et Salvator Spiriti, qui a publié les *Mémoires des écrivains* de cette ville, ne dit pas, dans la notice de Rocco (10), un

(1) *Giornale de' Letterati d'Italia*, T. XXXIII, P. II, p. 551.
(2) *Opere*, T. II, *Prefaz.* pag. XVIII.
(3) *Storia de' Teatri*, T. VI, pag. 263.
(4) *Bibliot. Med.* T. V, pag. 261.
(5) Naples, 1603, in-12.
(6) *Ibid*, 1617, in-8°.
(7) Gênes, 1664, in-12, et Loano, 1664, in-12.
(8) Naples, 1627, in-8°.
(9) *Coltura delle Sicilie*, T. V, pag. 353.
(10) Page 160.

mot de cette belle tragédie. Vengeons-la de l'injuste oubli dans lequel on l'a laissée jusqu'à présent.

Rocco s'était attaché à cette fameuse académie qui, fondée par Telesio, professait la philosophie des modernes et le goût des anciens. Il se rendit à Rome et conserva la simplicité et la correction de son style, au milieu des *Humoristes*, qui n'étaient pas aussi sévères à cet égard. Il était même un des censeurs de cette académie romaine, lorsqu'elle célébra les obsèques du célèbre Peiresc (1). Un sonnet qu'il nous a laissé prouve la pureté de son goût et de son style. Quadrio cite de lui trois tragédies : le *Démétrius*, la *Sainte-Barbe* et *Lysimaque* (2). Nous n'avons vu que la première (3), et elle nous a paru digne d'être placée parmi les meilleures de ce siècle.

*Philippe* V, roi de Macédoine, et père de Démétrius et de Persée, se voyant haï des Romains et dépouillé d'une partie de ses États, envoya Démétrius en otage à Rome, comme garant de sa fidélité, et pour être sûr de conserver le reste de son royaume. *Démétrius* sut tellement intéresser les Romains, que Philippe en conçut de la jalousie. Persée, son frère aîné, éprouva le même sentiment, d'autant plus qu'il craignait qu'après la mort de Philippe, Rome

(1) Voy. *Monumentum Romanum*, etc.
(2) *Storia*, etc. T. IV, pag. 86.
(3) *Il Demetrio*, Rome, 1628, in-8°.

ne fît asseoir Démétrius sur le trône de Macédoine. Il alla donc jusqu'à l'accuser de vouloir attenter à la vie de son père. Trop prompt à croire la calomnie, Philippe se souilla du sang d'un fils innocent; mais bientôt il reconnut son erreur et mourut de regret et de désespoir. Le poète a cru trouver dans cet événement une leçon utile pour les princes, presque toujours exposés aux intrigues et aux ruses des courtisans. Il a voulu montrer en même temps aux peuples combien sont malheureux les rois qui abusent de leur pouvoir, abus dont ils subissent tôt ou tard la peine.

L'ombre de *Théossène* fait le *Prologue*. Cette Macédonienne, suivie de son mari, de ses fils et de ses neveux, poursuivis par Philippe avec acharnement, avait pris la fuite sur un navire. Voyant que les satellites du roi allaient s'emparer d'eux, elle se sent animée d'un courage extraordinaire: elle présente à ses fils et à ses neveux une tasse empoisonnée et un poignard, et les invite à choisir le moyen le plus sûr d'échapper à l'esclavage et à l'oppression. Aussitôt les uns se poignardent et les autres s'empoisonnent; et Théossène, après avoir jeté leurs cadavres dans la mer, s'y lance avec son époux qu'elle tient embrassé, à la vue des soldats de Philippe. Son ombre revient à la cour de ce roi pour animer ceux qui doivent la venger, car elle prévoit le parricide dont Philippe se rendra coupable. « Elle rappelle toutes les angoisses qu'elle vient

d'éprouver, et se plaint de ce que, contrainte par la destinée de retourner aux enfers, elle ne pourra jouir du spectacle qui se prépare. Mais elle espère que les soupirs et les plaintes du tyran parviendront jusqu'à elle (1); il ne cessera de prononcer le nom de Démétrius, et l'ombre de cet infortuné, armée d'un fouet de serpens, le poursuivra sans relâche jusqu'au dernier moment de sa déplorable vie (2). »

Cependant le gouverneur de *Persée* s'efforce, mais en vain, de faire revenir ce prince de la haine qu'il a conçue contre son frère: plus il lui montre son injustice, plus il l'aigrit et l'irrite. De son côté, Philippe gémit sur les malheurs qu'il vient d'éprouver, et plus encore sur ceux qui le menacent. Il ne

(1) *Duolmi bensì, che tropo presto al foco*
*Aletto mi richiama, e non m'è dato*
*Che pascer possa gli occhi*
*Delle amare tue lagrime, Filippo.*
*Ma spero almen che tali*
*Saranno i pianti ed i sospiri tuoi,*
*Che da' più cupi e tenebrosi abissi*
*Io gli ascolti, e ne goda.*

(2) *Vivrai fra pianti eternamente amari;*
*Chiamerai fra sospiri, in vano sempre,*
*Il nome di Demetrio, il qual d'appresso*
*Con flagello di serpi, ombra nimica,*
*Perseguiratti, infin che ti si chiuda*
*L'ultimo dì de l'infelice vita.*

voit devant lui que la mort ou l'esclavage; mais sa haine contre les Romains est le sentiment qui, chez lui, domine tous les autres. Il veut tenter encore la vengeance et la fortune, surprendre l'Italie et Rome, et exécuter le projet d'Annibal, qui venait d'échouer. D'ailleurs cette tentative lui donne le moyen le plus facile de séparer ses deux fils : il laissera à Persée la garde de ses Etats, et Démétrius partagera avec lui le commandement de l'armée. Cependant le chœur ne perd pas l'occasion de déplorer la triste condition des rois. « Oh! qu'ils paient « cher l'éclat de leur pouvoir ! Assis sur leur trône, « le front ceint de pierreries, ils foulent aux pieds l'or « et la pourpre! mais combien de noirs poisons leur « sont offerts dans des coupes dorées! Souvent même « le diadème dont ils sont ornés n'est pour eux, dans « leur esclavage, qu'une chaîne de plus (1). »

*Persée*, ayant en vain accusé Démétrius d'avoir tenté de l'assassiner (2), veut se défaire de lui, et charge *Dina*, un de ses favoris, de lui donner la mort. Dina, plus adroit que son maître, lui propose un moyen plus sûr pour se venger; il s'engage à

(1) *Quanto in vasel dorato atro veneno*
*A mortal sua ruina incauto accoglie!*
*Quella fascia, che cinge*
*Il suo capo, in servaggio ancor lo stringe.*

(2) *A. II.*

prouver au roi que Démétrius est un traître, et à le faire punir comme ennemi public. Persée adopte son projet et s'apprête à le seconder.

Dina tâche d'abord d'inspirer à Démétrius des soupçons contre son frère, et de lui faire sentir la nécessité de le prévenir, s'il ne veut pas l'être par lui. Les raisons de Dina ne manquent pas de force; mais Démétrius aime mieux mourir, que de violer sa foi et de tremper ses mains dans le sang fraternel. Cependant il se trouve dans la nécessité de marcher avec son père contre les Romains, auxquels il a juré une amitié éternelle, et qui seuls peuvent le tirer de sa malheureuse position. Alors Dina lui conseille d'avoir recours à eux, comme au seul et dernier moyen qui lui reste. La situation de Démétrius devient vraiment tragique : Dina lui-même ne peut s'empêcher d'admirer la vertu de ce prince, tout en le trompant, et de se reprocher sa perfidie. Le gouverneur de Persée s'empresse de venir annoncer que les deux frères vont se réconcilier; et, à cette nouvelle, le chœur se livre à des transports de joie. En effet, Persée et Démétrius arrivent au même instant, et, en présence de leur père, s'embrassent, et jurent d'oublier leurs torts et leurs ressentimens. Le chœur célèbre ce moment tant désiré; il oppose à la funeste ambition des rois la brièveté de notre existence. « Pourquoi, dit-il, « remplir de tant d'agitations une vie qui s'enfuit

« si rapidement, et va se perdre sans retour dans « une nuit éternelle? (1) »

Dina cherche encore à convaincre Démétrius que Persée ne lui montre tant d'amitié que pour mieux le tromper; et Démétrius, plutôt que d'abandonner sa famille et son pays, veut rester exposé à la trahison de son frère. Mais la reine, employée bien à propos par Dina, oppose à la fermeté de son fils ses prières et ses larmes..... Démétrius ne peut résister aux larmes de sa mère; il promet de prendre la fuite et de se rendre chez les Romains. Le perfide Dina s'engage à le suivre partout: les adieux du jeune prince et de la reine sont pleins d'intérêt. Dina ne peut s'empêcher de frémir, en voyant la mère pousser son fils à sa ruine; il voudrait même s'arrêter au milieu de sa criminelle entreprise; mais une force invincible l'entraîne malgré lui (2). Cependant on a présenté au roi des lettres supposées;

(1) *Fugge, lasso! la vita; e volan gli anni,*
*Senza far mai ritorno;*
*E benchè il calo si raggiri intorno,*
*Non fia che mai ristori i nostri danni.*

(2) *Sento ancor io per la pietate il core*
*Intenerirsi, e le mie luci sento,*
*Malgrado mio, molli di pianto, epure*
*Non so chi contra voglia mi costringe*
*A procurar sua morte.*

*A. IV. Sc. 2.*

par lesquelles les Romains chargeaient Démétrius de l'assassiner, ainsi que Persée. En même temps Dina va lui dénoncer le dessein que Démétrius a conçu de passer dans le camp des Romains. L'arrestation de ce malheureux prince est aussitôt ordonnée.

La reine court apaiser la colère de Philippe (1), et apprenant que c'est Dina qui lui a fait connaître le dessein de son fils, elle lui révèle que Dina lui-même l'y a engagé. Philippe ordonne à l'instant que l'on aille délivrer Démétrius; mais par malheur ce prince venait d'être assassiné par les satellites de Persée; ils lui avaient plongé dans le sein sa propre épée, et répandu ensuite le bruit qu'il s'était tué lui-même pour éviter le châtiment réservé à sa trahison. Mais Antiochus l'a trouvé qui respirait encore, et il a appris de sa bouche l'horrible vérité. Voici les dernières paroles de cet infortuné. « O Antiochus! tu « vois le sort que me préparait la cruelle jalousie « d'un frère. Je meurs; et puisque le ciel ne m'a pas « refusé cette seule consolation, reçois, ami, pour « les porter à mon père, mes tristes et derniers ac- « cens. Je meurs innocent... Fasse le ciel que mon « innocence ne reste pas toujours ensevelie avec « moi, et que mon sang suffise à la soif dévorante « de mes oppresseurs!..... Il ne put, continue An-

(1) A. V. S. 2.

« tiochus, en dire davantage, et le sommeil de la « mort vint fermer à jamais ses paupières (1). » A cette nouvelle, Philippe s'abandonne au désespoir; il se reproche son crime; il appelle son fils; il veut que Dina et Persée le lui rendent. Ses fureurs sont exprimées avec assez de force. Le chœur répond à ses plaintes et termine la tragédie.

Tel est le plan général d'une pièce, dont on ne peut se dispenser d'apprécier la régularité, les situations naturelles et frappantes dans lesquelles les personnages se trouvent placés. La sagesse du gouverneur de Persée, les soupçons et la haine de ce prince, la position humiliante de Philippe et les efforts qu'il fait pour en sortir; la tendresse d'une mère qui contribue à la catastrophe, et surtout la

---

(1) ............ *Antioco, ecco pur dove,*
*Con voce languidissima mi disse,*
*Ridotto m'ha l'invidia altrui crudele.*
*Io moro; e poichè il ciel questo conforto*
*Invidiato non m'ha, raccogli, amico,*
*E al padre mio rapporta*
*Queste dolenti mie parole estreme.*
*Moro innocente... Piaccia almeno al cielo*
*Che non resti sepolta almen con meco*
*La mia innocenza, e'l mio sol sangue basti*
*Ad estinguer l'altrui sete inesausta.....*
*Qui la voce mancò; qui le sue luci*
*Sempiterno rinchiuse e ferreo sonno.*

Sc. ult.

magnanimité de Démétrius, sont pour nous des ressorts capables d'un grand effet tragique. Il est vrai qu'on les a plus habilement mis en œuvre depuis; mais on ne peut refuser à l'auteur le mérite de les avoir le premier conçus et combinés avec succès. Ce qui est encore plus étonnant, c'est qu'il n'a point eu recours à la passion de l'amour, qui joue un si grand rôle dans les tragédies de ses successeurs.

Sforza Pallavicino, qui s'était montré avec éclat parmi les rhéteurs et les historiens, voulut acquérir un nouveau titre de gloire, en se plaçant parmi les poètes tragiques, et publia l'*Herménégilde* (1). Cette pièce eut plus de succès que le *Démétrius*, que Rocco lui avait dédié; et cependant elle ne paraît pas mériter la réputation dont elle a joui si long-temps. *Herménégilde*, fils de *Leuvigilde*, roi des Visigoths, et qu'on a placé au rang des martyrs, avait pris deux fois les armes contre son père, qui le poursuivait pour avoir abjuré la doctrine d'Arius. Il fut vaincu et fait prisonnier. Son père le menaçant de toute sa colère, s'il ne revenait à la doctrine qu'il avait abandonnée, il lui répondit, avec une fermeté vraiment chrétienne : « Je suis prêt à vous rendre le sceptre « que je tiens de votre bonté; je consens même à « perdre la vie, mais je ne puis renoncer à la vérité. « Il n'est pas juste qu'un père ait plus de pouvoir

(1) *Ermenegildo*, Rome, 1644 et 1655, in-8°.

« que Dieu et la conscience. » Cette réponse lui mérita la palme du martyre et la gloire de devenir le héros de Pallavicino. La position d'*Herménégilde* est vraiment tragique, et capable d'exciter autant d'admiration que de pitié; et voici ce qu'a fait le poète pour en tirer parti.

Pendant qu'*Herménégilde*, enfermé dans une prison de Séville, attend le sort qu'on lui prépare, *Ingonde*, sa femme, et fille de *Sigebert*, roi de France, vient le trouver travestie en homme, pour le consoler et le maintenir dans la foi catholique qu'elle lui avait fait embrasser. Elle reste auprès de lui, sans se faire connaître, jusqu'à ce que sa mort soit résolue; changée par son déguisement et plus encore par la souffrance, personne, pas même son époux, ne soupçonne qu'elle est *Ingonde*. Cette situation est de toute invraisemblance, et, de plus, parfaitement inutile à l'action. Exposée à tout moment à partager le danger d'*Herménégilde*, elle ne se fait reconnaître que lorsqu'elle n'espère plus de salut pour lui. *Ingonde* portait suspendu à son cou un bijou qu'il lui avait donné au moment de leur séparation; quoiqu'elle le tînt caché, son époux l'entrevoit, et comme il la prend toujours pour un jeune homme, il soupçonne qu'*Ingonde* est infidèle, et se livre à la plus cruelle jalousie. Ce moyen nous semble bien puéril, et l'effet qu'il produit sur Herménégilde bien peu convenable à la situation d'un chrétien près de cueillir la palme du martyre. Cependant Herméné-

gilde se tranquillise, lorsque Ingonde l'assure que sa femme l'a chargée de ce bijou pour le lui remettre. Malheureusement ce gage d'amour tombe entre les mains du roi, qui y voit l'indice d'une conspiration. Il hâte l'exécution de son fils; et lorsque, détrompé, il veut révoquer la sentence, on vient lui apprendre qu'il est trop tard, et qu'Herménégilde n'est plus.

Ce dénouement est le même que celui de la tragédie de Rocco. Tout le reste de la pièce de Pallavicino est rempli par les mauvais conseils de quelques courtisans de Leuvigilde, et par les vains efforts de quelques autres, et surtout d'un ambassadeur de Sigebert, pour sauver Herménégilde. Du reste, point de cette agitation, de cette incertitude qui ajoutent à la crainte et à la terreur tragique. Le roi est toujours fermement décidé à immoler son fils, et par conséquent celui-ci, privé de toute ressource, et sans aucun espoir, reste toujours dans la même position. On ne rencontre dans cette pièce rien de vraiment pathétique, si ce n'est le récit de la mort d'un enfant d'Herménégilde; mais ce récit épisodique ne tient en rien à l'action principale, et semble même trop minutieux et trop recherché. Il nous présente une mère pressant contre son sein l'enfant qu'elle va perdre. « Il approche ses lèvres « avides de la mamelle, espérant sucer le lait désiré; « mais il la trouve desséchée, et ne boit que les « larmes que sa mère laisse tomber sur lui. Enfin,

« au moment où il expire, elle le baise encore une « fois, lui donne sa bénédiction, et reçoit dans sa « bouche le dernier soupir de son enfant (1). » Tout cela est décrit avec beaucoup de prétention ; mais pourquoi s'arrêter sur un tableau poétique qui n'exerce aucune influence sur le reste de la pièce ?

L'*Herménégilde* est plein de semblables futilités de rhétorique; aussi fut-il accueilli par les jésuites et joué par leurs élèves dans le collége romain. Ces applaudissemens de sectaires n'empêchèrent point que cette tragédie n'éprouvât plusieurs censures. Pallavicino tâcha de la défendre, et la fit reparaître avec un discours apologétique que Tiraboschi a jugé plus intéressant que la tragédie (2), et que nous sommes loin de juger aussi favorablement. Pallavicino se félicitait d'avoir observé cette unité de temps et de lieu recommandée par Aristote, et qu'on avait commencé à négliger généralement dans le théâtre italien; mais il ne sentit pas toute l'importance

---

(1) *Egli spera succhiarne il caro latte,*
*E i famelici labbri*
*Festoso accosta alle materne pop'e;*
*Ma qual pomice asciutte ei le ritrova.*
*Nè della madre altro liquor riceve,*
*Che'l pianto amaro, onde l'afflitta il bagna,*
*E che con bocca moribonda ei beve*, etc.

*Sc. 4, A. I.*

(2) *Storia*, etc. T. VIII, pag. 497.

qu'il fallait attacher à l'unité, ou plutôt à l'identité d'intérêt, qui exige que tous les ressorts tendent vers le même but. En général, les réflexions de Pallavicino prouvent plutôt son zèle pour la religion, que son intelligence de l'art. Ce qu'il s'efforça le plus d'accréditer, c'est l'emploi des vers hendécasyllabes et des vers septénaires, de temps en temps rimés. La rime était pour lui une des qualités essentielles de la versification italienne; malgré son exemple et son autorité, on l'abandonna à la pastorale et plus spécialement au mélodrame.

Un autre jésuite, Hortensius Scamacca, né en 1562, à Lentini, dans la Sicile, adopta le même système de versification dans le grand nombre de tragédies qu'il publia. Il entra dans la compagnie en 1582, et depuis lors il ne s'occupa que du théâtre, conciliant de son mieux les intérêts de la religion et ceux de l'art. Il étudia le théâtre des anciens et celui des modernes, et emprunta tout ce qu'ils offraient de plus intéressant et que son état lui permettait de traiter. Scamacca mourut à Palerme, en 1648, à l'âge de 86 ans, après avoir composé et publié jusqu'à cinquante et une pièces, nombre qu'aucun poète moderne n'avait encore égalé (1). On lui trouve en général assez de correction, et

(1) Elles furent imprimées à Palerme, depuis 1632 jusqu'en 1644, etc., en 15 vol. in-12.

ses plans très simples, ne manquaient pas de régularité, mérite principal du théâtre grec; vain mérite, si l'action languit, si le dialogue n'a point de chaleur, si enfin le poète ne met en action ni ses personnages, ni ses spectateurs! Plusieurs de ses sujets sont tirés de l'Ancien et du Nouveau-Testament, tels que le *Joseph vendu*, le *Joseph reconnu*, la *Susanne*, le *Roboam*, la *Naissance du Christ*, sa *Mort* et sa *Résurrection*, la *Décolation* de saint Jean-Baptiste, etc. La plupart ont été empruntés aux actes des Martyrs, et, à cet égard, on doit du moins savoir gré à l'auteur d'avoir profité de l'histoire ecclésiastique et même de la moderne. On trouve, parmi les autres pièces de ce genre, le *Thomas More*, le *Gonsalve martyr*, etc. Il remania quelques sujets du théâtre grec, tels que les deux *Iphigénie*, l'*Œdipe*, le *Philoctète*, l'*Oreste*, les *Phéniciennes*, les *Héraclides*, et le *Polyphème*, que l'auteur, étant Sicilien, regardait probablement comme un sujet national. Il mit aussi à contribution l'histoire du moyen-âge et les contes romanesques, et traita le *Roland furieux*, le *Bohémond*, le *Godefroi*, le *Conrad*; ce que nous remarquons pour prouver à quelques-uns de nos contemporains que ces sujets ne sont pas aussi étrangers qu'ils le pensent à la scène italienne.

Aucune des tragédies que nous venons de mentionner n'égala le *Soliman* de Prosper Bonarelli, qui bientôt les éclipsa toutes, et resta long-temps

supérieur à toutes celles qui le suivirent. Bonarelli, né à Ancône vers 1588, appartenant à l'illustre famille de la Rovère, commença ses études sous la direction de son frère Guidúbalde, auteur de la *Philis de Sciros*, que nous verrons bientôt, et les termina à Ferrare. Les divers mélodrames qu'il composa pour les cours de Toscane et de Vienne lui méritèrent plusieurs distinctions de leurs princes; l'archiduc Léopold lui fit don de son portrait entouré de pierres précieuses, auquel il joignit un sonnet qu'il avait lui-même composé. Au milieu de ses occupations, Bonarelli ne négligea jamais le culte des Muses; il établit même à Ancône, dans sa propre maison, une académie, sous le nom des *Ténébreux*, *Caliginosi*, dont il fut président perpétuel; et, après avoir publié un grand nombre d'ouvrages, surtout dans le genre dramatique, il mourut dans sa patrie, en 1659, âgé d'un peu plus de 70 ans.

Outre la tragédie que nous avons indiquée, on trouve parmi ses autres pièces quelques pastorales, trois comédies, plusieurs mélodrames, et même une tragédie à dénouement heureux, intitulée le *Médor couronné* (1). Formé par son frère Guidubalde qui, dans sa *Philis*, avait suivi la manière que Tasso et Guarini avaient adoptée dans leurs pasto-

(1) Voy. Mazzuchelli, *Scrittori*, art. Bonarelli (Prospero).

rales, il préféra de plus en plus cette manière dans ses productions, se laissant entraîner par le goût de son siècle, et lui donnant encore plus de crédit par son exemple. On ne peut pas dire qu'il soit *mariniste* ; mais il n'évite pas autant qu'il le devrait l'abus des antithèses et des ornemens lyriques. Ce qui est bien remarquable, c'est que ces défauts, qui déparent ses pièces, se rencontrent plus rarement dans le *Soliman*, sa première composition dramatique, qu'il fit paraître à l'âge de 27 ans (1). Aucune autre tragédie ne fut aussi généralement accueillie, comme le prouve le grand nombre d'éditions qu'on en fit ; elle fut représentée à Ancône avec beaucoup de succès (2).

Elle est écrite en vers hendécasyllabes et septénaires, où la rime se rencontre rarement. L'auteur a rejeté les chœurs dont il sentit le premier que la tragédie moderne n'avait plus besoin. Il se renferma autant que possible dans la sphère étroite des unités, mais il tâcha de se dédommager, en donnant à la fable une marche plus libre et pres-

(1) *Il Solimano, Tragedia*, Venise, 1619, 1621 et 1624, in-12; Florence, avec les figures de Callot, 1620, in-4°; Rome, 1632, in-4°; Venise, 1636, et Bologne, 1649, in-4°. Outre plusieurs autres éditions qu'on en fit, elle fut insérée dans le *Théâtre italien* du marquis de Maffei, T. III.

(2) Voy. la *Relation* qu'en publia un certain Boccaleoni, Ancône, 1623, in-4°.

que nouvelle à plusieurs égards. C'est la première tragédie qui, tout en suivant le système général des anciens, se soit éloignée de certaines formes superficielles et routinières qu'une imitation servile avait consacrées. Bonarelli ne se proposa que d'exciter des passions vraiment tragiques, en choisissant un sujet vraiment propre à atteindre ce but; il le trouva dans l'histoire moderne des Musulmans, et en voici les circonstances les plus importantes.

La femme de *Soliman*, voulant satisfaire son ambition et assurer le pouvoir à son fils *Sélim*, emploie tous les moyens pour perdre *Mustapha*, fils aîné de Soliman, que celui-ci avait eu d'une autre femme. Or, ce Mustapha n'est autre que Sélim, que sa mère ne connaît pas, et qu'elle immole en croyant l'élever sur le trône, ce qui forme une situation terrible et du plus grand pathétique; car au moment où l'innocent Mustapha, condamné par son père, va être exécuté, la sultane apprend qu'il est son fils Sélim, et, ne pouvant empêcher sa mort, elle finit par s'empoisonner. Mais cette dernière situation n'est pas bien préparée, et les circonstances qui l'amènent sont un peu trop romanesques, ce qui produit parfois de la confusion. La sultane, dès qu'elle eut accouché de Sélim, le confia aux soins d'une nourrice pour qu'elle l'élevât secrètement et loin du palais. En même temps elle fit accroire à son époux qu'il venait de mourir;

et lui présenta pour son cadavre celui de Mustapha, qui était mort véritablement, et à qui elle était parvenue à substituer un autre enfant. Le hasard fit que ceux qu'elle avait chargés de lui apporter cet enfant, s'adressèrent précisément à la nourrice à qui l'on avait confié Sélim, qu'ils obtinrent d'elle sans beaucoup de difficulté. Mais n'aurait-il pas été plus simple et plus convenable de mettre Sélim, lors de sa naissance, à la place de Mustapha, qui venait de mourir?... La sultane devait sans doute agir de la sorte; mais le poète a cru devoir faire autrement; Sélim est élevé à la cour sous le nom de Mustapha, et, par sa brillante valeur, il devient l'objet de l'amour et de l'admiration de l'armée, tandis que sa mère ne cesse de le haïr et de le persécuter. Ce qui nous semble encore plus digne de reproche, c'est que, tout en supposant à la reine cette erreur si longue et si invraisemblable, le poète n'en a pas tiré parti autant qu'il le pouvait, car le spectateur n'apprend de même la véritable condition du prétendu Mustapha; qu'après qu'il a été exécuté. Ainsi se trouve perdue l'impression vraiment tragique qu'aurait pu produire, pendant les quatre premiers actes, la situation d'une mère qui ne songe qu'à poursuivre son fils en croyant le sauver, si le spectateur avait été mis dans la confidence. Mais cet art si difficile d'exciter et de nourrir les passions dramatiques n'était pas assez développé du temps de l'auteur. Nous trouvons encore

invraisemblable, et même embarrassée, la découverte d'un si long mystère. On la doit au récit tardif de deux femmes qui viennent là sans qu'on sache comment, et parce que le poète a besoin d'elles, et qui instruisent la sultane de la naissance de Sélim qu'on avait déjà livré à ses bourreaux. Quoi qu'il en soit, tout l'embarras et les défauts de cette intrigue ne détruisent pas les diverses beautés qui soutiennent l'intérêt de la pièce.

Le caractère de Mustapha est éminemment héroïque. Fidèle à son père, attaché à l'honneur bien plus qu'à sa vie, il se voit calomnié, accusé d'intelligence avec l'ennemi, poursuivi par la sultane qu'il croit sa marâtre, condamné par son père; et, loin de prendre la fuite ou de se venger de ses persécuteurs, il refuse le secours de ses compagnons d'armes et de toute l'armée qui le proclament leur empereur; il court apaiser l'insurrection du camp, revient se mettre entre les mains de ses ennemis et se livrer à la rigueur de son père (1).

Le poète se flatta, sans doute, d'ajouter sensiblement à l'intérêt de la pièce et du personnage principal, en faisant son *Mustapha* amoureux d'une certaine *Despine*, fille du roi de Perse; mais cet épisode, tout-à-fait romanesque, et traité dans

(1) *Fugga chi ha il cuor nocente; a me conviene*
*Sostener di fortuna il duro incontro*, etc.
*Sc. 6, A. III.*

un genre plus romanesque encore, ne se rattache au sujet général, qu'en ce qu'il fournit à l'ambitieuse sultane de nouveaux moyens de perdre, sans le savoir, son fils *Sélim*, dans la personne supposée de *Mustapha*. Du reste, aucune scène entre la sultane et son fils, pas même entre les deux amans, si ce n'est lorsqu'ils se rencontrent pour marcher ensemble au supplice froidement atroce, ordonné par le farouche *Soliman*.

On trouve toutefois dans le *Soliman* de Bonarelli un personnage singulier qui donne lieu à des scènes vraiment originales; c'est Mulcarbe, devin de Soliman. Il présente d'abord à la sultane le résultat de ses observations astrologiques, dans un livre où sont tracés tous les événemens passés et futurs de cette princesse (1). Elle le parcourt, en reconnaît l'exactitude, et par ce moyen instruit les spectateurs de tout ce qu'ils doivent savoir pour comprendre le sujet de la pièce. Elle y voit aussi le malheur qui doit bientôt l'accabler, et l'explique d'une manière entièrement favorable à ses intérêts; mais l'effet de cet artifice est presque entièrement perdu, parce que les spectateurs ne connaissent pas encore la véritable situation de la sultane. Il en est de même de la scène où l'astrologue, consulté

(1) *Sc.* 5, *A. I.*

dème, je livrerais ma propre fille (1). Ce premier trait annonce à la fois le caractère d'Aristodème, le style du poète et l'intérêt de la pièce.

Dans cet état d'incertitude, *Mérope* et *Policare*, dont l'union était arrêtée, viennent rejoindre Amphie pour se réjouir avec elle de ce que le sort les a favorisés jusqu'alors, et pour prier les dieux de leur continuer leur faveur; et c'est dans ce moment qu'on vient leur annoncer que la déclaration de Lycisque a fait suspendre au peuple et au sénat le choix de la victime et l'élection d'un nouveau roi. La crainte et l'agitation que cette nouvelle leur cause augmentent, lorsqu'un moment après, ils apprennent que *Lycisque* et sa fille *Arène* ont pris la fuite ; mais cette circonstance même offre à *Mérope* l'occasion de signaler son beau caractère. « Elle n'aime sa vie que parce qu'elle « appartient à Policare (2). Si elle doit mourir, sa « mort sera trop glorieuse pour qu'elle en soit « effrayée. La vie n'est à ses yeux qu'une chose

(1) *Anfia.* « *Pur se frode non fosse?...* »
*Arist.* « *Aristodemo*
« *Daria la propria figlia.* »
*Sc. 1, A. I.*

(2) ............ « *Io per te vivo,*
*E mi pregio di ciò. Tanto m'è cara*
*La vita, quanto è tua.* »
*Sc. 2, A. I.*

« fragile, tandis que la renommée est éternelle (1). » Cependant le danger de Mérope n'est pas encore évident; on a marché à la poursuite de Lycisque et d'Arène, et Aristodème, tremblant pour le sort de sa fille, exhorte un chœur de vierges à offrir aux dieux des prières et des sacrifices.

*Amphie*, de son côté, offre aussi des sacrifices; ils lui annoncent les présages les plus funestes, et son trouble augmente, en apprenant qu'Arène et Lycisque se sont réfugiés sur le territoire de Sparte.

Aristodème reconnait alors toute l'horreur de sa position; mais rappelant sa première vertu, il se dispose à faire sans murmure ce que la nécessité lui commande. Agité de sublimes pensées qu'il n'ose s'avouer à lui-même, il se sent tout à coup une force plus qu'humaine, et offre sa fille aux dieux infernaux; sa résolution est encore plus noble que celle d'Agamemnon, qui n'immole sa fille qu'à son ambition. Les plaintes et les larmes d'Amphie vont donner un nouvel éclat à la vertu de son époux qui, en vrai citoyen, préfère à son enfant sa patrie et la renommée.

(1) *Che troppo gloriosa era la morte*
*Per atterirmi* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . *e s'io perdea la vita*,
*Cosa frale perdeva; eterno acquisto*
*Era quel della fama*, etc.
*Sc. 6, A. I.*

*Policare*, ayant appris qu'Aristodème allait livrer sa fille aux sacrificateurs, s'abandonne au désespoir et s'apprête à tout affronter, même la mort, pour sauver son amante. *Mérope* vient le consoler: elle a juré de se soumettre aux ordres de son père, et, prévoyant le sort qu'on lui destine, elle adresse à *Policare* ses derniers adieux. Celui-ci ne sachant à quel moyen avoir recours pour la soustraire à son danger, va, d'après les conseils de sa nourrice, trouver Aristodème. Il emploie d'abord, pour le fléchir, les prières et les larmes; et voyant qu'il ne fait que l'affermir davantage dans sa résolution, il déclare qu'il ne peut ni ne doit oublier un amour chaste, légitime, indomptable. Il en appelle au roi, si le père est inflexible, et aux Dieux si le roi ne l'écoute pas (1). Après un dialogue fort animé, il lui dit qu'il n'est plus temps de feindre, et lui annonce que le sacrifice de Mérope outragera les dieux, la patrie, la nature; car elle est déjà son épouse et bientôt elle sera mère...... Cette révélation, qui n'est qu'un stratagème de Policare, accable Aristodème: ne songeant plus qu'à son honneur, il maudit Mérope, la renie pour sa fille, et plaint en

(1) ............ *Un casto, un giusto*
*Ed un possente affetto* ............
*Non posso dar, nè deggio. Al re m'appello,*
*Se manca il padre; a' Dei, se il re non m'ode.*
*Sc. 1, A. IV.*

elle l'épouse plus que la victime (1). Malgré la colère d'Aristodème, Policare soutient sa fraude ingénieuse; Amphile et la nourrice viennent l'appuyer; et, pendant que le grand-prêtre dispose tout pour le terrible sacrifice, Aristodème, affectant un calme qu'il n'a pas, se prépare à donner une preuve extraordinaire de fermeté. Aussitôt il sent s'élever dans son sein un tumulte jusqu'alors inconnu, et qui ordonne à son bras irrésolu il ne sait quoi de terrible et de violent.... « Oui, je le ferai, s'écrie-t-il, châtiment ou crime, les dieux l'approuveront ou le repousseront; mais qu'ils l'approuvent ou le repoussent, je le ferai (2). » Le chœur qui termine le IVe acte charge de malédictions celui qui découvrit le fer; et, parmi quelques lieux communs, il nous fait remarquer que ce fut

(1) Or noi del vile
*Ardir premio ti sia l'indegna moglie,*
*Ch'io per figlia rifiuto, e pianger deggio*
*Più che vittima, sposa.*
*Sc. 1, A. IV.*

(2) *Per [illegible] sen scorre un tumulto*
*Non più sentito, ed alle pigre mani*
*Insegna un non so che di violento.*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*Sì, lo farò; sia pena, o sia misfatto,*
*L'approveranno, o fuggiran gli Dei:*
*Che approvino, che fuggano, sia fatto.*
*Sc. 6, A. IV.*

à l'époque de cette funeste découverte que parurent les rois, et que la fortune sépara le peuple des grands; et de là naquirent les haines, les querelles, les guerres, les rapines, les meurtres qui ne cessent d'agiter ce bas monde (1).

Aristodème a déjà exécuté son odieux projet, et c'est la nourrice qui vient en faire le récit (2). Il a rejoint Mérope au temple, et, pendant le sacrifice, Mérope couvre son visage de ses mains pour ne pas voir celui qui l'immole (3): mouvement bien plus naturel dans cette malheureuse victime, qu'il ne l'avait été dans Agamemnon. Mais le pathétique s'arrête bientôt devant l'horrible; Aristodème, non content d'avoir égorgé sa fille, cherche dans ses entrailles, avec son poignard, le fruit d'un crime qu'elle n'a pas commis. Après son parricide Aristodème veut se donner la mort; mais le poète a besoin de lui pour une nouvelle catastrophe qui prolonge inutilement la pièce, ou

(1) *Fu allor, fu allora appunto*
*Che scoprironsi i re, che la fortuna*
*Dividendo dagl' infimi supremi,*
*Avvilè gli uni, e insuperbì negli altri.*

(2) *A. V.* . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

(3) . . . *Ed osservato quale*
*Il sacerdote inaspettato fosse,*
*Con la tenera man coprissi il volto*
*Per non vederlo, e giacque.*

plutôt en commencé une nouvelle. Aristodème excite contre Policrate le peuple qui l'accable d'une grêle de pierres. Déchiré par les remords, et épouvanté par d'affreux présages, il attend l'absolution des augures. Au même moment arrive *Lycisque* ; il assure qu'*Arène*, qu'il avait reçue d'une prêtresse de Junon, et qui vient d'être tuée dans sa fuite, était fille d'Aristodème. Celui-ci en est bientôt convaincu ; il retourne au temple, et, accomplissant le dessein qu'il avait formé, il se tue sur le corps sanglant de Mérope.

Nous trouvons à la même époque un autre poëte tragique dans la personne de Jean Delfino, cardinal patriarche d'Aquilée. Né en 1617, d'une famille noble de Venise, il cultiva toujours les belles-lettres, malgré les occupations d'une nature différente que lui imposait son état. Il fut d'abord sénateur vénitien. On dit qu'il était bien jeune encore lorsqu'il composa ses quatre tragédies : *Cléopâtre*, *Lucrèce*, *Crésus* et *Médor*; cependant elles ne paraissent pas être d'un jeune homme, ou bien l'auteur avait un talent très précoce. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'il ne les fit jamais imprimer, et à l'époque de sa mort, arrivée en 1699, il se contenta d'ordonner à Denis Delfino, son neveu et son successeur dans le patriarcat d'Aquilée, de ne jamais les faire paraître. On dut, en 1723, au marquis Maffei la publication de la *Cléopâtre* (1). Les quatre pièces

(1) *Teatro italiano*, 3e vol.

ensemble ne parurent qu'en 1730 (1), et ensuite trois ans après, bien corrigées, avec un *Dialogue* apologétique par l'auteur même (2).

Il traite, dans ce *Dialogue*, de la tragédie en général, puis de la tragédie italienne, et des anciennes en particulier. Il avait puisé sa théorie dans les écrits d'Aristote; et ses pièces prouvent combien il en avait profité. Attaché à la pratique des anciens et suivant l'exemple de ses devanciers, il emploie les chœurs, les vers septénaires et hendécasyllabes, et quelquefois la rime. Son style est ordinairement noble, grave et assez correct; mais, comme la plupart de ses devanciers, il se permet, quoique moins souvent qu'eux, des ornemens de rhétorique et le luxe de comparaisons qu'il avait peut-être pris de Dolce. Ce qui choque davantage dans ses tragédies, c'est la fréquence et la longueur des maximes qu'il fait débiter à ses personnages. Il les regardait comme la partie la plus importante du genre tragique, et y subordonnait tout le reste. Quant au plan général de ses pièces, [illegible]

(1) Utrecht, in-8°.

(2) *Le Tragedie di Giovanni Delfino, etc., con Dialogo apologetico non più stampato*, Padoue, 1733, chez Comino, gr. in-4°.

reconnaissances et d'autres péripéties plus ou moins imprévues.

Sa première tragédie est le *Medor*. L'Amour fait le Prologue. Il vient sur la terre pour dompter le cœur d'Angélique. Les deux premiers actes roulent sur ce projet si noble et si touchant de *Medor* et de *Cloridan*, qui se chargent d'enlever du champ de bataille le corps de *Dardanel*, leur roi, pour lui donner la sépulture, et qui, surpris par l'ennemi, tombent sous ses coups, l'un blessé, l'autre mort. Mais ce qui constitue une partie essentielle d'un des plus beaux épisodes de l'Arioste, devait être seulement indiqué dans la tragédie de Delfino, et n'y paraître que pour servir de point de départ à l'action principale. Cet épisode est d'ailleurs si étranger aux amours d'*Angélique* et de *Medor*, qu'on ne peut joindre ensemble ces deux parties, sans qu'elles se présentent comme deux drames disparates, et que l'une ne nuise nécessairement à l'autre.

Enfin l'on voit cette superbe reine du Catai méprisant l'amour, jusqu'à ce qu'elle rencontre, à la 3e scène du IIIe acte, Medor blessé et presque mourant. Aussitôt elle en devient fortement éprise; mais comment concilier la condition vulgaire de Medor avec le rang et la vanité d'Angélique? Heureusement celle-ci, invisible au moyen de son anneau magique, apprend, par un entretien de son amant avec une personne qu'il croyait être son père, qu'il

est Arbace, fils unique du roi de la Chine, et qu'après la mort de ce roi on l'avait soustrait aux poursuites d'Artaban, son ennemi, pour le faire jouir du sort que lui avaient prédit les oracles. Tout cela est de l'invention de Delfino, qui ne s'aperçut pas que cette invention même détruisait et l'intérêt de l'épisode et celui de sa tragédie, ou plutôt de sa pastorale.

Après cet essai, le poète pensa que l'histoire l'inspirerait mieux que les romans, et *Médor* fut suivi de *Lucrèce*. Il expose dans cette seconde pièce la tyrannie des Tarquins, l'oppression des Romains et le triomphe de la liberté et de la justice avec une telle force, qu'elle doit encore aujourd'hui fixer l'attention. L'ombre d'Enée quitte les Champs-Elysées pour revoir Rome, sa ville chérie, dont il peut se regarder comme le fondateur. Sentant qu'elle ne mérite plus de gémir sous le joug de la tyrannie, il rend grace au destin qui, revenant sur ses décrets, veut enfin la faire sortir de son long esclavage (1). Il annonce la gloire et les avantages que lui procurera la liberté, et signale les héros qui contribueront le plus à la rendre vertueuse et puissante. Cependant le poète nous fait voir, d'un côté, Sextus redoublant d'efforts pour

(1) *E dell' avverso dato*
*A farli serva, è già pentito il fato.*
Sc. 1, p. 4.

vaincre la résistance de Lucrèce, et de l'autre Tarquin exerçant son despotisme. En vain un des conseillers de ce roi lui représente qu'il s'expose à se voir renversé tôt ou tard par le peuple qu'il opprime : il se rit de ces conseils, ainsi que des augures funestes dont on le menace. Enfin il s'est rendu si odieux et si méprisable, que le chœur, en le voyant paraître, se plaint de ce que les dieux n'ont pas imprimé sur le front de pareils monstres des signes qui les fassent connaître, et qui empêchent qu'on ne les confonde avec les hommes dignes de gouverner.

Au IIe acte, pendant que Lucrétius s'entretient longuement des dangers auxquels est exposé le vrai mérite sous les despotes qui ne doivent leur pouvoir qu'à l'ignorance des peuples (1), Collatin vient lui faire part d'un rêve qui l'a rempli d'épouvante. Son lit était inondé de sang : auprès s'élevait un tombeau couvert de fleurs, et sur lequel on lisait : « Ici reposent les cendres de l'être que tu chéris le plus. » Au même instant, Brutus, l'insensé, parut devant lui ; puis il vit la grande ombre d'Enée qui, leur donnant à chacun un sceptre, leur dit :

(1) *E perchè l'ignoranza*
*Del popolo soggetto*
*Ai troni ingiusti è base ;*
*Si distrugge il saper come nocivo.*
*Sc. 4, A. II.*

« Vengez en Romains ce sang et cette cendre; » et sur les sceptres étaient écrits ces mots : *Rome libre*. Lucrétius voit dans le rêve de Collatin le présage de son infortune; et tandis qu'on s'efforce d'en donner une explication plus favorable, le chœur se livre à des considérations sur les décrets du destin et sur la vanité des faveurs de la fortune.

Des présages encore plus terribles se manifestent au IIIe acte. Tarquin continue de s'en moquer, ou de les interpréter à son avantage; mais Lucrèce en est consternée plus que tout autre. Toutefois si les dieux, dit-elle à Collatin, redemandent sa vie, elle consent à mourir, pourvu qu'ils épargnent son époux. En même temps Sextus explique en sa faveur un nouvel oracle qui annonçait que Rome devrait au sang innocent d'une chaste femme l'empire de l'univers, et il se promet de triompher de Lucrèce ou de l'immoler, pour que l'oracle s'accomplisse. A la vue de tant de corruption et d'attentats, le chœur se console en se rappelant l'innocence et la paix des premiers âges. « Hélas! ces beaux jours ont disparu; il n'en reste plus que l'image, et c'est la douce liberté, dont le seul nom adoucit les maux des humains (1). »

---

(1) *Ma sen volò nel ciel sì dolce vita,*
*Di cui rimase in terra*
*Un immagine sola,*
*Ed è la libertà cara e gradita,*
*E che col nome sol l'alme consola.*

Poursuivie par ses pressentimens, Lucrèce se dispose à tout braver, la mort même (1), lorsqu'on vient lui annoncer l'arrestation de son époux qui lui envoie ses derniers adieux et la prie de lui survivre. Lucrétius, instruit du danger de Collatin, rassemble chez lui sa famille et ses amis pour les consulter sur leur salut commun. En même temps Lucrèce se voit surprise par Sextus qu'un esclave a introduit chez elle, et qui, l'épée à la main, la somme de se rendre à ses infâmes désirs. A ses prières, à ses emportemens, Lucrèce oppose une noble résistance : elle invoque les dieux protecteurs de la vertu ; elle appelle la mort à son secours. Sextus la menace enfin de la tuer et de placer à côté d'elle le corps d'un esclave, pour couvrir sa mémoire d'un éternel opprobre. Elle cherche à fuir, il la poursuit ; et le chœur remarque à propos que la victime que doit préférer Jupiter, c'est un tyran.

Bientôt Sextus, fier du triomphe qu'il vient d'obtenir, délivre Collatin de sa prison (2). Lucrèce apprend aussitôt à son époux l'outrage fait à sa vertu, et il court chercher tous les siens pour seconder sa vengeance. Lucrèce fait elle-même devant eux l'aveu du crime, et sort, résolue de punir son corps qui seul a été souillé. Brutus,

---

(1) *A. IV.*
(2) *A. V.*

abandonnant son rôle d'insensé, vient se joindre aux conspirateurs. Quelques instans après, la nourrice de Lucrèce apporte le poignard avec lequel elle venait de se donner la mort; l'infortunée, à son dernier moment, se consolait en prévoyant l'exil des Tarquins et la liberté de son pays. Tous répandent des larmes; puis Brutus leur fait jurer sur le poignard de Lucrèce de la venger et de proscrire les rois. Tarquin est poursuivi par l'ombre d'Énée; le peuple l'accable de menaces, et Rome est délivrée de ses tyrans.

Le plan de cette tragédie est simple et régulier; il offre des situations théâtrales et imposantes, telles que la réunion des Romains chez Lucrétius et l'annonce de la mort de Lucrèce. Un mérite encore plus particulier de la pièce consiste dans l'emploi des couleurs locales, non de celles qu'étale souvent une érudition insignifiante et stérile pour l'art, mais de celles, au contraire, qui contribuent le plus à l'effet de l'action principale. Tels sont sans doute les oracles, les augures de tout genre, auxquels les Romains étaient spécialement attachés, et qui jouent un grand rôle dans la pièce. Il est à regretter que l'auteur n'ait pas prêté plus d'intérêt et d'action à Tarquin, qui semble n'être là que pour se glorifier de sa puissance et de ses maximes, et pour attendre son expulsion.

La *Cléopâtre*, que le marquis Maffei a distinguée

parmi les pièces de Delfino, est, selon lui, remarquable par le carractère du personnage principal; tous les autres nous paraissent très faibles. Quoique la passion que le poète donne à *Auguste* soit historique, il ne l'a pas rendue assez digne de la tragédie; et si l'amour dégrade *Auguste*, il devient encore plus méprisable dans *Agrippa* et *Acoreo*. L'auteur met aussi dans la bouche de ses personnages des maximes, des figures de rhétorique qui ne conviennent ni à leur position ni à leur caractère; mais celui de Cléopâtre est si brillant, qu'il éclipse tous ceux qu'on avait tracés de cette reine. Exposée au danger d'orner, comme captive, le triomphe d'Auguste, elle soutient sa dignité jusqu'à la fin. Loin d'éprouver la moindre crainte, elle proteste « que jamais sa tête, accoutumée à porter des diadèmes, ne s'inclinera que devant la mort. « Que les siècles à venir, dit-elle, « apprennent que si le monde entier a pu servir « Auguste, Cléopâtre ne l'a pas servi (1) ». Cependant

(1) *Nè voglio in vita impallidir per colpa;*
*Non vedrà alcuno mai*
*Questo mio capo alle corone avvezzo,*
*Ad inchinarsi ad altri che alla morte.*
*Veggan l'età venture,*
*Che ha potuto ad Augusto*
*Servire il mondo tutto,*
*Ma non già Cleopatra.*

dant elle ne cesse d'employer tous les moyens pour s'assurer des sentimens de son nouvel amant. Dans ces entrefaites, il lui tombe entre les mains une lettre que César écrivit au sénat romain; elle lui apprend qu'il cherchait à ménager la reine pour l'amener prisonnière à Rome; et, quoique par-là César ne voulût que tromper le sénat, Cléopâtre se voit trahie, et elle s'empoisonne pour prévenir sa honte. Aussitôt elle apprend les véritables intentions de César : elle expire enfin sous ses yeux, en lui pardonnant sa ruine et sa mort, et en invoquant l'ombre d'Antoine, qu'elle n'avait jamais oublié.

L'auteur dans le *Crésus*, sa dernière tragédie, ne s'est pas permis la rime, et a même donné à son style plus de noblesse et de correction; mais il s'est encore livré davantage aux discussions philosophiques, et a voulu faire marcher de front des intrigues qui n'ont pas entre elles assez de liaison. Le sujet de la pièce est la défaite de Crésus et la prise de Sardes par Cyrus. On suppose qu'*Eleuthérie*, fille de Crésus, vendue par des corsaires à un berger de Médie, a été élevée avec *Cyrus*, et que, formée ainsi que lui au métier des armes, elle en est amoureuse, et le suit partout dans les combats. *Anamasis*, fils du roi d'Egypte, s'est joint à l'armée pour trouver à Sardes *Caïra*, autre fille de Crésus, dont il est épris, et la garantir des dangers qui la menacent. *Eleuthérie* et *Anamasis*

se communiquent leurs aventures et leurs projets sans aucun motif, si ce n'est pour en instruire les spectateurs. Enfin Crésus est vaincu et condamné à périr sur un bûcher. Anamasis cherche Caira, qui déjà doutait de sa foi, la désabuse, et court sauver son père; en même temps Cyrus et Crésus reconnaissent dans la personne d'*Eleuthérie*, le premier son amante et le second sa fille qu'il avait perdue. On voit que tous ces épisodes ne se rattachent à la défaite de Crésus que par la part que prend Anamasis au salut de ce roi malheureux. Mais ce qui achève de glacer ce triste drame, ce sont les discussions morales et politiques que l'auteur y prodigue sans mesure.

La dernière tragédie de ce siècle qui mérite encore notre attention, et que Signorelli (1) et tant d'autres ont singulièrement vantée, c'est le *Conradin* du baron Caraccio (2). Dès sa première jeunesse ce poète avait conçu le dessein de traiter ce sujet; mais comme il s'était fait de ce genre de composition l'idée la plus haute, il crut nécessaire de s'y préparer par un essai convenable, et cet essai fut son poème de *L'Empire vengé*. Selon lui, la plus grande difficulté était de construire une fable tragique dont les parties se réalisassent sans

(1) *Storia dé teatri*, T. VI, pag. 268, et *Coltura delle Sicilie*, T. V, pag. 355.

(2) *Il Corradino*, Rome, 1694, in-4°.

effort, dans l'espace de quelques heures seulement, et sans sortir d'un lieu déterminé. Admirateur des tragiques grecs, et interprétant trop religieusement les unités d'Aristote, il se régla sur la pratique des premiers, et la théorie du second; il se flattait de mériter ainsi une place encore vide sur le Parnasse italien, malgré les efforts qu'avaient faits Trissino, Speroni, Giraldi, Tasso et tant d'autres (1). Mais il imposa de trop rudes entraves à son génie, qui toutefois perce encore au travers d'une froide et stérile imitation. Puisqu'on a tant parlé de cette pièce, plus louée que connue, nous tâcherons d'en donner en peu de mots une idée plus juste et plus complète qu'on ne l'a fait jusqu'ici.

Ce dont il faut d'abord féliciter l'auteur, c'est d'avoir choisi un sujet moderne et vraiment national. Il est seulement fâcheux qu'il n'en ait pas assez profité pour l'instruction des peuples.

Le défaut essentiel qui nous choque d'abord et que personne n'avait encore remarqué, c'est que l'auteur a dénaturé l'histoire. Le *Conradin* qui doit nous intéresser dans sa pièce, n'est plus ce jeune prince de Souabe dont l'histoire a célébré les qualités et les malheurs. On sait que ce fils de Conrad IV et d'Elisabeth de Bavière, petit-fils de l'empe-

(1) Voy. sa *Dédicace*.

reur Frédéric II, descendit en Italie avec Frédéric, duc d'Autriche, son cousin et son ami, pour reconquérir le royaume des Deux-Siciles, dont Charles, duc d'Anjou, soutenu par le pape, s'était impudemment emparé; et qu'il fut, ainsi que Frédéric, vaincu, fait prisonnier, et puni de mort, comme brigand. Voyons maintenant ce que le poète a imaginé pour détruire l'effet qu'aurait naturellement produit cet événement historique; il suppose que son Conradin n'est pas le fils de Conrad et d'Élisabeth, mais bien celui de Béatrix, femme de Charles d'Anjou, et qui avait contribué plus que tout autre à l'usurpation des Deux-Siciles. Elle avait eu d'Henri, fils aîné de Frédéric II, et déshérité par son père, un enfant nommé Frédéric, qu'elle envoya à la comtesse de Hollande pour le dérober aux poursuites de ses ennemis. Pendant le voyage il fut enlevé à sa garde, et celle-ci s'empara à son tour du petit Conradin, qu'on amenait en même temps à son père qui combattait en Provence contre la comtesse Béatrix. On profite de ce double enlèvement, et l'on présente d'un côté à la comtesse de Hollande le fils de Conrad, sous le nom de Frédéric; et, de l'autre, à Charles d'Anjou, le fils de Béatrix sous le nom de Conradin. Ainsi ce Conradin, que Béatrix persécute jusqu'à ce qu'il soit condamné et puni de mort par Charles d'Anjou, est son propre fils Frédéric, ce qu'elle n'apprend que lorsqu'il vient d'être exécuté; et le vrai Conradin,

dont on devait déplorer le sort, demeure en Hollande, sans que jamais on entende parler de lui. Le poète a voulu renouveler la situation de la mère de Mustapha dans le *Soliman* de Bonarelli; il s'était proposé de rétablir le système de la fatalité que les Grecs avaient généralement adopté, et qui était devenu tout-à-fait étranger aux Italiens. Il montre souvent cette intention dans sa tragédie, et notamment dans la 2e scène du Ve acte, où il fait dire au chœur que la sagesse humaine n'est que folie sous l'empire de la fatalité (1). En effet, tous les efforts de Béatrix pour sauver son fils n'aboutissent qu'à le perdre. L'auteur s'efforce même de concilier les lois du destin avec la liberté de l'homme, probablement pour faire passer impunément sa tragédie à Rome (2). Ainsi il finit par se mettre en opposition manifeste avec l'histoire et les opinions généralement reçues de ce temps; c'était renoncer à tous les avantages qu'il pouvait retirer de son sujet.

Ce qu'il y a de pis, c'est qu'il semble plutôt oc-

---

(1) *Or vanne stolta providenza umana*
*Alti consigli investigando ed arti;*
*Che'l fato, donde uomo no'l pensa, o cerca,*
*Dedur sa il filo di sprovisti eventi.*

(2) Voy. le chœur à la fin du IVe acte.

*Ma è ver ch' altro non sia questa gran forza*
*Di fato e di destino,*
*Che il solo arbitrio in noi libero e sciolto*, etc.

cupé de nous faire partager sa doctrine, que de produire l'effet que l'art doit se proposer. Il s'agit de décider du sort de Conradin, prisonnier avec son cousin Frédéric : deux ambassadeurs d'Elisabeth viennent intercéder en faveur du jeune prince et négocier son mariage avec la fille de Charles d'Anjou, qui s'intéresse vivement à lui et en devient amoureuse. Robert, comte de Flandres, défend la cause de Conradin avec une franchise qui lui fait honneur; la seule Béatrix emploie toute son énergie et tout son pouvoir pour engager Charles à achever son ouvrage. Le seul incident qui forme le nœud et le dénouement de la pièce résulte de l'ignorance où est le spectateur, lequel des deux prisonniers est Conradin; et Charles, qui aurait le plus d'intérêt à le savoir, ne s'en occupe pas même. Cependant Frédéric, prévoyant le sort qui attend son ami, veut mourir à sa place, et sacrifie ainsi une vie inutile au salut d'un prince dont dépend le bonheur de tant de peuples. Conradin rejette avec indignation cette offre généreuse, et se retire dans une chambre voisine pour écrire à sa mère une lettre d'adieux. Au même moment les gardes viennent le chercher; Frédéric, se trouvant seul, se présente pour lui; et, revêtu des insignes de la royauté, se laisse conduire devant Charles d'Anjou. Celui-ci venait de céder aux instances de Robert et des ambassadeurs d'Elisabeth, et s'était déterminé à donner à Conradin la liberté, une partie de son

royaume et la main de sa fille *Clarice*. Frédéric, aussitôt qu'il l'apprend, avoue qu'il n'est pas Conradin. Charles ne voit dans cet aveu qu'un mépris qui l'outrage, et, se repentant de sa clémence, il fait reconduire Frédéric en prison. Un moment après, il envoie de nouveau chercher Conradin; celui-ci, persuadé que sa mort est résolue, fait ses derniers adieux à Frédéric, qui espère encore que son ami va recevoir la liberté et la main de Clarice. La situation aurait été sans doute dramatique, si le poète l'eût mieux motivée, et qu'il eût rendu plus vraisemblables les circonstances qui la préparent, et l'événement qu'il en fait dépendre. Comment Frédéric peut-il penser qu'après sa mort Conradin ne se fera pas connaître, lui que son offre a tant indigné? Comment Conradin, qui écrivait dans la chambre voisine, n'a-t-il pas entendu les gardes entrer dans la prison et emmener son ami? Mais ce qui est encore plus inconcevable, c'est que Charles d'Anjou, prenant l'aveu de Frédéric pour un outrage, n'ait pas eu le temps de s'apercevoir de la magnanimité de ce prince? Pourquoi Frédéric n'avoue-t-il pas son dessein? On se serait à l'instant assuré de la vérité. Le poète fait au contraire tous ses efforts pour embarrasser et dérober aux yeux de Charles et de Béatrix ce qu'il était si facile de découvrir.

Quoi qu'il en soit, Béatrix triomphe de *Conradin*, et ne reconnaît en lui son fils *Frédéric*, qu'au moment où il vient d'être exécuté. Les deux ambas-

sadeurs connaissaient une partie de ce mystère; c'étaient même l'un d'eux qui avait enlevé le petit Frédéric à la personne qui le conduisait en Hollande; celle-ci, qui à son tour s'était emparée de Conradin, se trouvait auprès de Béatrix, et tous deux attendaient le moment favorable pour éviter à Conradin une mort qu'un seul mot pouvait prévenir. Mais comme le poète ne voulait qu'établir le système de la fatalité, il se vit forcé d'avoir recours aux plus étranges invraisemblances, et ne fit qu'altérer inutilement l'histoire, en nous présentant des personnages inconséquens, qui privent sa tragédie de tout l'effet qu'elle aurait dû produire.

Toutes ces fautes ont cependant échappé à Signorelli, qui n'a blâmé dans la pièce de Caraccio que l'amour de Conradin et de Clarice, fille de Charles d'Anjou. Quant à nous, nous ne pensons pas que cet amour, si naturel dans leur position et produit par la nature des circonstances, soit blâmable dans un sujet qu'il pouvait rendre encore plus intéressant. Un projet de mariage aurait pu, d'un côté, faire naître et justifier la passion des deux amans, et, de l'autre, ranimer la colère de Charles et avancer la ruine du malheureux Conradin. Quoi qu'il en soit, les remarques que nous venons de faire nous semblent suffisantes pour prouver que cette tragédie doit être regardée comme inférieure à plusieurs de celles dont nous avons rendu compte; et, tout en avouant que Caraccio n'a pas été surpassé par

ceux qui jusqu'ici ont traité le même sujet, nous pensons que tous ces essais malheureux devraient engager les poètes nationaux à ambitionner une place qui n'est pas encore occupée.

Nous terminerons cet examen des poètes tragiques du XVII[e] siècle, en faisant mention de quelques traducteurs de tragédies anciennes. Plusieurs pièces de Sophocle et d'Euripide avaient été traduites en vers, pendant le siècle précédent, par Pierre Angelio, de Barga, par Orsalto Giustiniano, Louis Dolce, Erasme de Valvasone, et par d'autres, cités par Quadrio (1). Dans la suite, on ne vit paraître que les traductions de l'*Ajax*, de l'*Œdipe roi* et de l'*Œdipe à Colone*, par Jérôme *Giustiniano* (2). Sénèque fut plus heureux; traduit dans le XVI[e] siècle par Louis Dolce, il reparut dans le siècle suivant, encore mieux rendu par Hector Nini (3). On a relevé dernièrement le mérite de cette dernière traduction, qu'on avait confondue avec les autres (4); on l'a peut-être trop exagéré. Nous dirons en peu de mots, de l'auteur et de sa version, ce qui nous paraît le plus convenable.

---

(1) *Storia e ragione*, etc. T. IV, pag. 103.

(2) L'*Ajace flagellifero*, Venise, 1603, in-8°, l'*Edippo re*, ibid. 1610, in-12, et *Edippo il Coloneo*, ibid., 1611, in-12.

(3) *Le Tragedie di Seneca*, etc. Venise, 1622, in-8°.

(4) Voy. la dernière édition qu'on en a faite à Pise, en 1820, 2 vol. in-8°.

Nini, né à Sienne en 1598, fut docteur en droit, brilla parmi les *Philomates*, et devint l'ami de Chigi, depuis Clément VII. Il avait à peine 22 ans lorsqu'il mit au jour sa traduction de Sénèque. Mécontent, à ce qu'il paraît, de celle de Dolce, il entreprit de la refaire, et acheva son travail dans l'espace de trois ans. D'après l'autorité d'Aristote, il donnait à la tragédie la préférence sur le poème épique; et, ce dont personne ne s'était encore avisé, il met Sénèque au-dessus de tous les poètes tragiques (1). A la vérité, l'abus que ce tragique latin, ou plutôt ses imitateurs, ont fait de son style, a été cause que la plupart ont rejeté ce qu'il a de bon et de vraiment digne d'être imité. On y rencontre souvent des antithèses et des pointes qu'il ne faut jamais approuver; mais il ne faut pas non plus déprécier ce ton à la fois rapide et serré qui, donnant au dialogue beaucoup de force et de vivacité, laisse dans les lecteurs des impressions profondes et durables. Nous croyons même que l'injuste prévention qu'on a si long-temps conservée contre cette qualité du style de Sénèque, a contribué à cette langueur de style qui domine dans la plupart des tragédies italiennes. Sénèque en avait puisé le modèle dans Sophocle; et, s'il en a quelquefois abusé, il ne faut pas le condamner, lorsqu'il a su l'employer à propos et

(1) Voy. le *Discours* qu'il a mis en tête de sa traduction.

offrir l'exemple d'un dialogue animé et profondément senti. Qu'on le cherche dans la *Médée* plutôt que dans l'*Octavie;* qu'on l'épure de ses défauts au lieu de les exagérer; qu'on distingue l'abus de l'usage, et le style tragique deviendra plus vrai, plus rapide, plus énergique, tel enfin qu'il doit être. Nini mit dans sa traduction cette correction et cette élégance qu'on ne trouve pas toujours dans l'original; et sa versification, peut-être à cause de la nature du style, n'a pas cette résonnance épique et monotone qui a tant nui en Italie à la déclamation dramatique. Ce que nous venons de remarquer pourrait prêter quelque probabilité à l'opinion que Victor Alfieri, pendant son séjour à Sienne, avait formé son style sur la traduction de Nini. Le biographe de ce traducteur appuie cette opinion de l'autorité de plusieurs hommes de lettres, qui assuraient avoir vu Alfieri fort occupé de cette lecture. Mais quel besoin Alfieri avait-il de former son style sur la traduction de Nini, lorsqu'il pouvait si bien puiser à la source? Ce qui est certain, c'est qu'il y a beaucoup de rapport entre son style et celui de Sénèque; et Alfieri, ayant vu Sénèque si bien reproduit dans la traduction de Nini, dut probablement estimer cette traduction et la lire avec intérêt.

## CHAPITRE VIII.

---

De la comédie italienne au XVII[e] siècle. — *Les Intrigues d'amour*, tour à tour attribuées et disputées au Tasse : raisons de croire que cette pièce peut être en effet de ce grand poète. — Porta ; examen analytique de son théâtre. — Auteurs comiques plus ou moins célèbres à cette époque : Laurent Stellato, de Capoue ; François d'Isa : idée de quelques-unes de ses pièces. — Philippe Gaetano. — Scipion Errico tente de ramener la comédie d'Aristophane sur la scène italienne : ingénieuse comédie satirique des *Révoltes du Parnasse*. — Jean-Jacques Riccio publie dans le même genre son *Mariage des Muses ; la Poésie mariée*, et *les Poètes rivaux*. — Buonarotti, neveu du célèbre Michel-Ange, publie sa comédie intitulée *La Foire*, divisée en cinq journées, dont chacune comprend cinq actes.

La première comédie qui, vers le commencement de ce siècle, doit appeler notre attention, est celle des *Intrigues d'amour*, publiée, en 1604, sous le nom de Torquato Tasso (1). Représentée, en 1598, à Caprarola, par les académiciens de cette ville, on n'en a pas parlé jusqu'ici dans cette his-

---

(1) *Gl' Intrichi d'amore, commedia di Torquato Tasso ;* Venise, 1604, 1613 et 1650, in-12. Viterbe, 1629, in-12, et Naples, 1650, in-12.

toire; elle mérite toutefois à plusieurs égards qu'on en fasse mention, ne fût-ce que pour en signaler la singularité.

Le marquis Manso, dans la vie de Tasso, donne pour certain qu'elle n'est pas de ce poète. La plupart des critiques ont partagé cette opinion, et l'abbé Serassi a même attribué la pièce à un certain Jean-Antoine Liberati, l'un des académiciens de Caprarola, qui en composa le prologue et les intermèdes (1). Ces critiques la trouvent si différente, pour le plan, du système adopté par Tasso, et de la manière qu'il a suivie dans toutes ses compositions, qu'ils ne peuvent se persuader que l'auteur de la *Jérusalem délivrée*, de *l'Aminte* et du *Torrismond*, soit aussi celui des *Intrigues d'amour*. Nous conviendrons sans peine que le caractère de cette pièce offre un contraste sensible avec les autres productions de Tasso; mais si les critiques, qui jusqu'ici ont douté qu'il fût l'auteur de la pièce, n'ont pu prouver ce qu'ils avançaient, et si l'on trouve dans cette pièce même des raisons pour l'attribuer à Tasso, pourquoi la lui refuser? Manso, tout ami qu'il était de ce poète, a débité, dans sa vie, des choses qu'on a rejetées comme destituées de probabilité; il aurait donc pu se tromper de même en avançant que cette comédie n'était pas de Tasso.

---

(1) *Vita di Torquato Tasso.*

Au reste, on y trouve des caractères, des scènes et des traits d'une telle originalité, qu'on ne ferait pas tort à ce grand poète en les regardant comme son ouvrage. Il y a, en outre, parmi ses personnages, un fanfaron napolitain, dont le caractère national et le patois ne pouvaient être saisis par aucun des académiciens de Caprarola aussi heureusement que par Tasso, né et élevé dans le royaume de Naples, et qui sut en apprécier les poètes. Mais ce qui pourrait achever de nous convaincre que cette comédie est vraiment de Tasso, ce sont les défauts même qu'on lui reproche communément : ils consistent dans une intrigue ou plutôt dans un amas d'intrigues si compliquées, si inattendues, si romanesques, qu'on dirait que l'auteur se fait un jeu de se moquer de ceux qui donnaient une grande importance à cette sorte d'inventions. Telle a été l'opinion de M. Gherardini (1); et nous la trouvons d'autant plus probable, qu'on avait attribué la simplicité qui distingue les compositions de Tasso, à la pauvreté de son génie, et que cette prétendue pauvreté faisait placer son *Aminte* au-dessous du *Pastor fido* de Guarini, et regarder la *Jérusalem délivrée* comme un *dortoir* de moines, à côté du *Roland furieux*, que l'on comparait à un magnifi-

(1) *Corso di letteratura dramatica del signor A. W. Schlegel*, T. II, *Note*, pag. 311.

que palais (1). Naturellement indigné de ce qu'on regardait comme un défaut ce qui n'était chez lui que le résultat de savantes combinaisons, Tasso voulut enfin montrer à ses antagonistes qu'il pouvait tout aussi bien qu'eux imaginer de semblables intrigues, mais qu'il croyait en même temps ridicule de prodiguer ces ressorts merveilleux, propres à surprendre les spectateurs, mais non à les intéresser. Comme il avait toujours soutenu ce système dans ses traités sur la poétique, il le soutint encore, en tournant en ridicule les défauts du système opposé.

Je pense même que l'auteur conçut et exécuta sa pièce, après avoir vu le *Pastor fido*, que Guarini, son rival, avait composé pour éclipser l'*Aminte*. Guarini voulut sans doute opposer à la simplicité de la pastorale de Tasso l'intrigue extrêmement compliquée de la sienne. Il crut étonner, et il surprit en effet la plupart de ses contemporains par la foule de personnages qu'il mit en œuvre, et par la variété des intérêts et des incidens qui se croisent et se confondent, au point qu'il en coûte beaucoup au lecteur pour les suivre et les distinguer. Tasso ne pouvait approuver cette sorte d'embarras et de confusion, et devait s'indigner de l'accueil que le *Pastor fido* recevait du public. Il se

(1) *Considerazioni* di Galileo.

proposa donc de le tourner en ridicule par sa parodie, et de prouver en même temps par son exemple qu'une intrigue pareille était aussi facile à inventer, que contraire aux règles du goût et du bon sens. Il est probable aussi qu'il entreprit son travail lors de sa sortie de l'hôpital de Sainte-Anne (1), car ce fut à cette époque que s'étendit la renommée du *Pastor fido*, quoiqu'il ne circulât encore qu'en manuscrit. Toutes ces circonstances durent contribuer à exciter la colère et la verve de Tasso, et à lui inspirer l'idée de sa nouvelle production. Donnons maintenant une idée de cette bizarre comédie.

Vénus fait le Prologue, en vers *Sciolti*, et prévient les spectateurs que son fils n'a jamais produit une intrigue plus compliquée et plus amusante que celle que l'on va représenter (2). La voici, autant qu'il est possible de l'exposer, surtout dans un résumé si restreint, sans fatiguer ceux qui sont curieux de la connaître. Un certain Alexandre, veuf de Briande, s'étant remarié avec Cornélie, veuve de Mutius, craint que sa femme ne soit éprise du jeune Camille qu'il a adopté et qui demeure chez lui. Il part de Rome, lieu de la scène, et, après avoir fait répandre le bruit de sa mort,

(1) En 1586.

(2) *Maggior intrico in somma unqua non vidi;*
*Non fè mai sì bel groppo il figliuol mio.*

il revient déguisé en astrologue pour surprendre sa femme et connaître ce qui se passe dans sa maison. Cependant Cornélie, se croyant veuve une seconde fois, et ayant appris que Camille n'était pas son beau-fils, se disposait à se remarier avec lui. Alexandre en est instruit, et ne cherche plus que les moyens de se venger, lorsque tout à coup il rencontre Briande, sa première femme, dont il avait pleuré la mort, et qui, le croyant mort aussi, avait épousé un certain Albert. Tous deux s'aperçoivent bientôt qu'ils s'aiment encore, et brûlent d'être de nouveau réunis : mais comment faire? Par bonheur la Providence, ou plutôt le talent du poète, vient à leur secours : Alexandre découvre que cet Albert, auquel Briande s'est unie, n'est autre que Mutius, premier mari de Cornélie, et que Camille est leur fils. Alexandre et Mutius reprennent donc chacun leur première femme, et tout semble terminé.

Mais bientôt une autre intrigue succède à celle-ci : Camille, ne voyant plus en Cornélie que sa mère, tourne son amour vers Hersilie qu'il avait jusque là rejetée et qui s'était décidée à épouser Flaminius. La rivalité des deux prétendans ferait naître un nouveau contraste, si l'on n'apprenait à temps que Flaminius est frère d'Hersilie à laquelle Camille peut alors s'unir sans difficulté. Il fallait cependant susciter quelque autre embarras : Briande avait eu d'un premier mari Lavinia, qui aime éperdument

Gialaise, Napolitain, et rejette les vœux du jeune Flavius. Mais Gialaise, à son tour, méprise Lavinie, et lui préfère Pasquine, sa fille de chambre. Blanchette, intrigante très adroite, embrasse les intérêts de Flavius, et l'introduit dans une chambre secrète où elle amène aussi Lavinie, à laquelle elle fait accroire que Gialaise y attend sa Pasquine; mais Pasquine, instruite du projet de Blanchette, et voulant le contrarier, ne voit pas plutôt entrer Flavius dans la chambre, qu'elle en ferme la porte à clef, et court prévenir Mutius, beau-père de Lavinie. Suivi de Manlius, il vient surprendre les deux jeunes gens. Flavius, pour échapper à ses poursuites, se cache dans un sac; on le chasse de la chambre à coups de bâton; mais quelle est la surprise de Manilius, lorsque, Flavius sortant du sac, il reconnaît en lui son fils, que depuis long-temps il cherchait partout! Flavius avoue alors sa passion qui l'a exposé à tant de dangers: Mutius intercède en sa faveur, et Lavinie récompense la tendresse de son amant. En même temps Gialaise épouse Pasquine, et Blanchette son Magagne, ancien domestique de Cornélie; et la tranquillité est rétablie au sein de la famille d'Alexandre et de celle de Mutius.

Nous n'avons donné de cette comédie que l'esquisse la plus simple. Les dix-sept personnages qui y figurent présentent chacun leur intrigue, leur déguisement, leur reconnaissance, de sorte qu'on

peut dire qu'elle comprend autant de fables que de personnages. Aussi, les travestissemens, les surprises, les incidens, se succèdent coup sur coup. Les difficultés se croisent à chaque pas, mais les ressources ne manquent jamais pour les vaincre. Outre cette multiplicité d'accidens plus ou moins bizarres, on en rencontre aussi qui sont quelquefois comiques et plaisans. Ici l'on fait prendre à un amant passionné une tête de carton pour celle de sa maîtresse; là, par le pouvoir d'un astrologue, Gialaise voit, dans un miroir magique, sa Pasquine qui se trouve placée derrière lui, sans qu'il le sache: ailleurs, presque tous les personnages pensent en même temps à se travestir. Le plus comique de tous, c'est ce Gialaise, Napolitain poltron, ignorant et présomptueux, et qui prétend même passer pour un savant. Son caractère est si local, qu'il n'y avait qu'un auteur napolitain qui pût le concevoir et l'exécuter.

Le genre comique fut spécialement cultivé, pendant le commencement de ce siècle, par les Napolitains, et c'est à Naples que parurent les meilleures comédies de cette époque. On y vit presque en même temps la *Tromperie*, de Louis Eredia (1); l'*Enlèvement*, de Fabrice Marotta (2); l'*Amour*

(1) *La Trappolaria*, Palerme, 1602.

(2) *Il Ratto*, Naples, 1603, in-8°.

*inconnu*, de Jean de Grassis (1); l'*Ancre*, de Jules-César Torelli (2); l'*Amour fidèle*, de Jean-Baptiste Comito (3); la *Flaminie*, de Bernardin Moccia (4), et d'autres, mentionnées par Signorelli et par le Quadrio; mais c'est aux comédies de *J. B. Porta* qu'il faut de préférence nous arrêter. Porta a été le poète comique le plus remarquable de ce siècle, et par le nombre et par l'originalité de ses productions. On a de lui jusqu'à 14 comédies imprimées, et il en fit plusieurs autres, dont on ne connaît que le titre ou le sujet. Il publia quelques-unes de ses pièces vers la fin du siècle précédent; mais la plupart parurent pendant le XVII^e^ siècle (5).

Ce génie encyclopédique, qui contribua avec tant de zèle aux progrès des sciences et des lettres et surtout de l'art dramatique, composa ses comédies pour amuser ses concitoyens, en les faisant représenter sur son théâtre par des amateurs. Il prit Plaute pour modèle, parce qu'il le trouvait plus conforme au génie des Napolitains, qui préfèrent

(1) *L'Amore incognito*, Naples, 1603, in-12.

(2) *L'Ancora*, Naples, 1604, Venise, 1606, in-12, etc.

(3) *L'Amor fido*, Naples, 1606, in-12.

(4) *La Flaminia*, Naples, 1611, in-12.

(5) Quadrio rapporte les éditions particulières qu'on en fit successivement jusqu'en 1616. Elles furent toutes réimprimées ensemble à Naples, en 1726, en 4 vol. in-12, édition que Quadrio n'avait pas bien connue.

en général le genre burlesque, même un peu exagéré. Ses personnages sont, pour l'ordinaire, vraiment comiques; il les tire presque toujours de son temps et de sa nation, et parfois il en présente d'assez nobles et d'assez passionnés. Sans doute aujourd'hui l'on est fâché d'y rencontrer si souvent de ces personnages subalternes et vulgaires de la classe des parasites, des pédans, des fanfarons, des courtiers et des courtisanes, que l'on regardait alors comme des élémens indispensables de la farce; mais quoiqu'il en ait abusé, Porta sut ordinairement les rendre intéressans, soit par l'influence qu'ils exercent dans la fable, soit par la variété des situations dans lesquelles il les place. Il met en évidence leur caractère, dans les momens les plus propres à le faire apprécier, et fait ressortir de là les tableaux les plus comiques et les plus divertissans. On rencontre fréquemment dans Porta des vieillards avares ou amoureux; mais on peut dire que jamais l'un ne ressemble à l'autre. Ce qui distingue surtout ses intrigues, c'est de placer ses personnages dans des situations on ne peut plus embarrassantes, qui les conduisent dans d'autres plus compliquées encore, et dont ils se tirent cependant à la satisfaction du spectateur.

Son style n'a, à la vérité, ni l'élégance, ni même la correction qui recommandaient en général les comédies du siècle précédent, surtout à Florence; toutefois il est plein de naturel et de vivacité, et

singulièrement approprié au caractère des personnages, lorsqu'ils emploient le dialecte Napolitain. Souvent on y rencontre des traits si vrais et si spontanés, qu'il serait impossible d'exprimer autrement la passion qui les a inspirés. On lui reproche un peu de prolixité dans quelques discours, même quelques réflexions un peu trop recherchées, et souvent ces sortes de locutions tant soit peu licencieuses et mimiques, que l'esprit de ce siècle ne comporte plus, et que presque tous les poètes du celui de Porta employaient comme lui. Mais ces défauts sont rares et ne tiennent pas au fond du sujet; l'auteur est assez moral, sans jamais être ennuyeux; il est même quelquefois sérieux, noble, touchant, sans sortir pour cela de la sphère du vrai comique. On ne peut mieux apprécier son mérite caractéristique, qu'en lisant ses comédies.

Une de ses pièces, qui divertit beaucoup ses contemporains, et dont on fit une comédie de *l'art* qu'on répétait souvent sur les théâtres publics et en société, était intitulée *la Nuit*. On lui donna aussi le titre de *la Pietra*, parce qu'une pierre placée devant une maison pour la faire reconnaître, et déplacée, tantôt à dessein, tantôt par hasard, donne lieu à une foule d'incidens inattendus et très-plaisans (1). Mais comme cette comédie burles-

(1) Ghirardelli, *Difesa del Costantino*; et Nicodemo, *Addizioni al Toppi*.

que, ainsi que plusieurs autres de Porta, n'existent plus, nous rendrons compte de celles qui se trouvent dans l'édition complète de Naples.

La première qui se présente est la *Trappolaria* (1). Le héros de la pièce est *Trappola*, valet de *Callifron*, et protecteur d'*Arsène*, fils de son maître. Callifron a résolu de faire partir son fils de Naples pour l'envoyer à Barcelone chercher sa mère. Arsène est désolé, car il faudra abandonner *Philésie*, qu'il aime éperdument et qui se trouve esclave de *Lucrin*. Il s'agit donc d'empêcher le départ d'Arsène et de le rendre possesseur de Philésie; et c'est ce dont Trappola se charge à l'instant. Ce qu'il y a de plus surprenant, c'est qu'il dit lui-même à Lucrin, qui lui assure avoir déjà vendu son esclave, qu'avant la fin du jour elle sera, malgré toutes ses précautions, entre les mains d'Arsène. Un moment après, pendant que Callifron le menace de le faire périr sous le fouet et empailler ensuite pour la terreur des autres valets, Trappola, pour se justifier, lui prédit qu'Arsène ne se rendra pas à Barcelonne; et que lui, Callifron, sera forcé de débourser trois cents ducats pour racheter Philésie et la donner à son fils. Ainsi que Lucrin, Callifron se moque des avis de Trappola, et il fait embarquer Arsène pour l'Espagne. Aussitôt Trappola rejoint

(1) Bergame, 1596, in-8°, Venise, 1597, Naples, 1613, in-12, etc.

Arsène, et lui ordonne, au nom de son père, de revenir à Naples, où, dit-il, sa mère et son frère viennent d'arriver (1). Jusqu'ici tout va bien; mais comment dérober Arsène aux yeux de Callifron, et tirer de ce dernier la somme nécessaire pour le rachat de Philésie?

Arsène avait appris de Philésie que le capitaine *Dragollon* vient de l'acheter moyennant cent écus; et que Lucrin doit la remettre au valet qui lui apportera cette somme avec une lettre du capitaine. Trappola s'empresse de profiter d'une occasion si favorable; il attend le valet de Dragollon, et, dès qu'il le voit arriver, il le conduit chez Fagon, insigne parasite et son intime ami, qu'il fait passer pour Lucrin; reçoit de lui les cent écus et la lettre de Dragollon, et lui remet en échange, au lieu de Philésie, la vieille *Gabrine*, femme de Fagon. Celui-ci, d'après les intentions de Trappola, court à l'instant, déguisé en soldat, chez Lucrin, lui demander Philésie au nom du capitaine; et Lucrin la remet entre ses mains, après avoir vu la lettre et touché le prix convenu (2). Trappola a voulu assister à cette scène, et faire preuve de son habileté en engageant Lucrin à se tenir sur ses gardes; il craint qu'on ne le trompe, et il va même jusqu'à lui dire

(1) *Att. II.*
(2) *Att. III.*

de se méfier de Trappola qui pourrait bien, sans qu'il s'en doute, lui jouer quelque tour. Mais Lucrin, dès qu'il a touché son argent, ne songe plus qu'au marché qu'il vient de faire. Cependant Dragollon, voyant arriver la vieille Gabrine, la renvoie et réclame son esclave. Gabrine, de retour chez elle, y trouve Philésie qu'elle prend pour une courtisane, et elle la chasse à coups de bâton. Arsène cherche partout son amante, et, au moment où ils se retrouvent, ils sont rencontrés par Callifron, qui reconnaît son fils (1). Arsène, déjà prévenu par Trappola, ne se déconcerte pas : il se donne pour Lélius, son frère, auquel il ressemblait trait pour trait, et dit à son père qu'il vient d'arriver à l'instant de Barcelone avec sa femme Euphrasie. Callifron, enchanté de revoir son fils Lélius et de connaître sa bru, les conduit tous deux chez lui. En vain Trappola cherche à les détromper et à lui persuader qu'il n'a reçu qu'Arsène et Philésie : Callifron continue à se moquer de son valet, et tout semble enfin terminé.

Mais Dragollon s'était rendu chez Lucrin avec son valet, et celui-ci avoue que ce n'est point Lucrin qui lui a remis l'esclave. Lucrin s'aperçoit alors que Trappola l'a joué, et tous se rendent chez Callifron pour s'assurer de la vérité. Callifron a beau

(1) *Att. IV.*

protester qu'Arsène est parti pour Barcelone, et qu'il n'a chez lui que Lélius et *Euphrasia*, arrivés depuis quelques minutes seulement; on s'obstine, on veut absolument voir cette Euphrasie. Philésie est donc obligée de se présenter; mais, d'après les conseils de Trappola, elle soutient avec tant d'assurance qu'elle est Euphrasie, que Lucrin lui-même finit par le croire. Arsène survient, et menace le capitaine, qui juge à propos de se retirer. A cet embarras en succède un autre. Arsène avait loué des habits pour le déguisement de *Fagon* et de Gabrine; et, comme il ne les pas encore payés, le marchand le fait traîner en prison par des sbires. Presqu'au même moment arrivent de Barcelone Hélionore, femme de Callifron, Lélius et Euphrasie (1). Nouvelle surprise: Trappola est sur le point de se rendre; tout est découvert; on apprend en outre que Philésie est la fille d'une ancienne amie d'Hélionore, et que celle-ci l'avait élevée après la mort de sa mère. Alors Trappola, pour tirer Arsène de la position où il se trouve, avoue tout à son maître, se fait donner par lui les trois cents ducats pour remplir les engagemens qu'il a contractés, et réclame la liberté que Callifron lui avait promise s'il réussissait à empêcher le départ d'Arsène, et à le rendre possesseur de Philésie.

(1) *Att. V.*

On voit que la *Trappolaria* est une imitation du *Menteur* ou *Pseudolus* de Plaute, mais plus intéressante et mieux conduite. Elle est suivie, dans l'édition complète de Naples, de la *Tabernaria*, l'Auberge, qui cependant ne parut qu'après toutes les autres (1). C'est aussi une comédie d'intrigue, dans laquelle une seule circonstance fait naître les incidens les plus singuliers. La jeune *Altilie* vient avec son père de Salerne à Naples; et *Giacomino*, son amant, les loge chez lui en l'absence de son père, en leur faisant croire qu'ils sont au Cerriglio, auberge alors renommée. *Giacoco*, père de Giacomino, revient inopinément à Naples, et, cherchant sa maison, il se trouve repoussé par les personnes qu'il y rencontre, et qui soutiennent que c'est le Cerriglio. Alors *Cappio*, son valet, conduit l'intrigue avec beaucoup d'adresse. Il fait faire quelques tours à son maître, la tête couverte d'un manteau, comme pour le garantir de la fraîcheur de la nuit, et l'introduit enfin chez lui. Voilà tous ces personnages réunis dans le même endroit, et exposés à chaque instant à des rencontres et à des surprises dont l'issue ingénieuse en amène d'autres plus compliquées encore et plus agréables. Cependant on a trouvé un fripon qui, se donnant pour le vrai père d'Altilie, la tire des mains de celui

(1) Ronciglione, 1613, in-12.

qu'on croyait l'être, et qui ne l'avait qu'élevée, et la livre à Giacomino, son amant. Nouvel embarras: le véritable père d'Altilie survient; il la reconnaît et démasque l'imposteur; mais comme il ne s'oppose pas au mariage de sa fille avec Giacomino, tout le monde finit par être content.

Du même genre est la *Chiappinaria* (1), ainsi nommée parce que c'est un ours, que dans plusieurs provinces d'Italie on appelle vulgairement *Chiappino*, qui sert de moyen pour l'intrigue de la pièce. *Albin* est amoureux de *Drusille*; mais *Cogliandre*, père de la jeune fille, veut la marier avec le capitaine *Gorgoléon*, qui consent à la prendre sans dot. Il faut donc jouer Cogliandre et Gorgoléon, et, en dépit d'eux, réunir les deux amans; c'est ce qu'entreprend *Truffa*, valet fertile en expédiens. On vient d'apprendre qu'un ours, que l'on mène d'Abruzze à Florence, doit, à son passage à Naples, être logé chez Cogliandre. Truffa, saisissant une occasion aussi belle, envoie chez Albin, qu'il dit être Cogliandre, l'ours qui vient d'arriver, et en même temps fait conduire Albin, revêtu d'une peau d'ours, chez Cogliandre, qui s'empresse de le recevoir. Ainsi Albin peut s'approcher de sa Drusille, et celle-ci passer à son tour dans la maison de son amant; ce qui attire à

(1) Rome, 1609, et Naples, 1615, in-12.

Cogliandre et Gorgoléon les plus étranges mystifications. Enfin Truffa conseille à ce dernier de se travestir en ours, pour s'introduire chez Cogliandre; et sera pprocher de Drusille qui, lui dit-il, brûle d'amour pour lui. Le pauvre diable y consent avec joie; mais à peine est-il entré chez Cogliandre, que Truffa le fait saisir par de faux sbires, et après s'être bien amusé à ses dépens, force Cogliandre à le renvoyer, et à donner sa fille à Albin. Cette pièce, dans laquelle on rencontre des scènes fort comiques, en offre aussi que nôtre délicatesse ne nous permet pas même d'indiquer.

*La Carbonaria*, les Charbonniers (1), porte ce nom, parce que plusieurs personnages se barbouillent le visage pour se déguiser en nègres. Il est question de tirer la jeune *Mélite* des mains d'un marchand d'esclaves qui l'a promise au vieux docteur *Carisio*, moyennant cinq cents écus, et de la donner au jeune *Pirino*, malgré l'opposition du père de ce dernier, et le manque de fonds nécessaire pour la racheter; la gloire de la réussite est réservée à *Fourche*, valet de Périno. Il a le talent de tromper à la fois *Filigenio*, père de son maître, le docteur *Carisio* qui a acheté Mélite, et le marchand d'esclaves qui la lui a vendue. Ce rusé valet est de la même école que ce Trappola, qui s'est

(1) Venise, 1606, in-12.

si bien distingué dans la *Trappolaria*; il fait sortir Mélite, déguisée en homme, de la maison où on la tenait renfermée, et met à sa place, revêtu de ses habits, Pirino lui-même, jusqu'à ce qu'une autre personne vienne le relever. Ce n'est pas tout : il fait acheter au père de Pirino Mélite qu'il lui présente comme un jeune esclave; en cette qualité elle sert Filigenio pendant la journée, et la nuit elle redevient l'amante de Pirino. Cette position si piquante doit naturellement amener plusieurs *quiproquo*, surtout celui de Carisio qui, en recevant l'esclave qu'on lui a vendue, ne trouve en elle qu'un homme sourd et muet. Mais Fourche est toujours là, prêt à remédier à tout, jusqu'à ce qu'enfin Mélite, reconnue pour être la fille du docteur Carisio, épouse son cher Pirino, du consentement des deux vieillards.

Il y a du pathétique dans la lettre par laquelle la tendre Mélite prévient Pirino que *Mangone*, son maître, l'a rendue au vieux docteur; que, sur son refus de se rendre chez ce dernier, on la tient, depuis trois jours, étroitement enfermée, la menaçant de la laisser mourir de faim; mais qu'elle souffrira tout, plutôt que de trahir son amant. Mangone sait déjà que Pirino est épris de Mélite; et, comme il connaît Fourche, il prend toutes ses précautions pour ne pas être sa dupe; ce qui rend encore plus plaisant le tour qu'on lui prépare. Fourche, qui veut s'employer pour Pirino,

lui propose, entre autres expédiens, de forcer le secrétaire de son père et d'en tirer les cinq cents ducats dont il a besoin pour racheter Mélite. Pirino se révolte d'abord à cette idée, et son valet, riant de ses scrupules, dit qu'il renonce à servir les amours d'un imbécile; mais dès que Pirino s'est rendu, Fourche ne perd pas de temps, et une scène fort comique a lieu entre lui et Filigenio. Celui-ci, se plaignant de la mauvaise conduite de son fils, veut connaître ses inclinations; les réponses équivoques de Fourche lui font croire qu'il parle de Mélite; et, après de longs quiproquos, Fourche lui dit qu'il ne parle que de l'amour de Pirino pour les livres et l'étude. Enfin, ce rusé valet avoue à Filigenio que son maître est amoureux fou de Mélite, et le prévient de se tenir sur ses gardes, attendu que Pirino s'est proposé de forcer son secrétaire, et même de l'empoisonner, s'il était pris sur le fait. Et ce qu'il y a de plus fâcheux, ajoute-t-il, c'est que le docteur Carisio menace de faire assommer le pauvre jeune homme. Le bon vieillard, qui tremble pour les jours de son fils, s'abandonne à Fourche, et tous deux s'empressent de prendre des arrangemens pour le sauver de tout danger.

Pirino, qui a entendu les révélations que Fourche vient de faire à son père, veut le tuer; mais il s'apaise, à la vue d'une bourse contenant cent écus, que Filigenio a remise au valet pour sauver

les jours de son fils. Cet argent, Fourche le destine à l'exécution du projet qu'il a conçu dans les intérêts de Pirino. Tout le second acte est employé à faire les préparatifs nécessaires pour que Filigenio demande un jeune esclave à Mangone; que Pirino, déguisé en nègre, soit acheté par ce marchand, et qu'ensuite, changeant d'habillement avec Mélite, à qui l'on noircira le visage, il la remplace pendant qu'elle sera présentée à Filigenio comme un jeune esclave nègre. Tout cela est exécuté avec le plus grand succès au III<sup>e</sup> acte, qui offre des situations fort plaisantes. Dans l'une, Mangone, enchanté des talens de son nouvel esclave, fait venir Mélite pour qu'il lui apprenne à danser et à chanter, et charge son valet de veiller à ce que Pirino ne vienne pas la surprendre. Dans une autre, le valet de Mangone, qui se tient aux aguets, croyant voir cet inévitable Pirino, fait de suite entrer Mélite et le jeune nègre dans une chambre écartée, pour les soustraire à ses regards. Ainsi on change d'habits: Filigenio vient chercher son jeune esclave, et amène chez lui Mélite déguisée en nègre. Pirino la remplace, mais il est bientôt relevé par un jeune sourd-muet à qui l'on fait prendre les habits de Mélite; et, revêtu de ceux de son remplaçant, il rentre chez lui, jouir paisiblement de l'entrevue de son amante.

C'est au IV<sup>e</sup> acte que tout va se découvrir. Le docteur Carisio demande son esclave; Mangone

l'envoie chercher, et l'on ne trouve au lieu d'elle qu'un sourd-muet revêtu de ses habits. On le menace, il se défend et se sauve. Alors, instruit de ce qui s'est passé, Carisio va redemander Mélite à Filigenio chez qui on l'avait amenée. Cependant Fourche, prévenu à temps, fait esquiver Mélite et retrouver une seconde fois sous ses habits le jeune sourd-muet. Nouvelle surprise pour le vieux docteur, qui croyait tenir enfin son esclave. Des circonstances qu'il serait trop long d'expliquer font découvrir à Carisio que Mélite est *Alcesie* sa fille; et il rend grace aux ruses de Fourche et de Pirino qui l'ont sauvé d'un inceste révoltant. Il court chercher Mélite; on la ramène avec Pirino, et l'on va célébrer le mariage des deux amans.

Parlons maintenant d'une pièce (*Les Frères qui se ressemblent*) (1) dont l'idée première a été si souvent remaniée, depuis les *Ménechmes* de Plaute. On a vu reparaître ce même sujet sous le titre des *Jumeaux*, des *Jumelles*, de la *Ressemblance*, etc. Le théâtre espagnol compte un nombre infini de fables de cette espèce: chaque nation vante les siennes. Nous en avons distingué plusieurs parmi les meilleures comédies italiennes du 16e siècle. Ce sujet passa aussi dans la comédie *de l'art*, qui n'en a que trop abusé. Enfin Porta voulut le traiter à son tour

(1) *I Fratelli simili*, Naples, 1614, in-12.

vers la fin de sa vie, et voici de quelle manière.

*Senecio*, Napolitain, avait été envoyé, dans sa jeunesse, à Palerme pour apprendre le commerce. Il y devint amoureux de *Lippoména*, et il en eut un fils nommé *Lépide*; mais son père, désapprouvant ce commerce secret, le fit revenir à Naples, et l'obligea d'épouser une autre femme qui lui donna un fils qu'on appela *Hyacinthe*. Ces deux enfans étaient d'une ressemblance si parfaite, que leurs parens même ne pouvaient les distinguer l'un de l'autre. Hyacinthe aime passionnément *Egérie* qui le paie de retour. Senecio veut faire de son fils ce que son père avait fait de lui : il l'oblige d'aller à Palerme pour y épouser *Euphragie*, fille d'*Argentino*, et dont la dot est de six mille écus. Hyacinthe part avec son gouverneur : ils font naufrage au phare de Messine; et le gouverneur, s'étant sauvé, se réfugie à Reggio chez Lippoména, qui s'était retirée dans cette ville avec Lépide, son fils. Cependant, n'ayant aucune nouvelle d'Hyacinthe et le croyant mort, il conçoit le projet de conduire à Palerme le jeune Lépide qui lui ressemble trait pour trait, et de lui faire épouser la fille d'Argentino, afin de jouir à la fois de la dot d'Euphragie et de la fortune de Senecio. Cela fait, il le ramène à Naples avec sa jeune épouse, et le présente à Senecio sous le nom d'Hyacinthe, son fils, et voilà l'origine de tous les quiproquo qui se succèdent et se croisent dans le cours de la pièce.

Hyacinthe, sauvé de son naufrage et des mains des corsaires, arrive à Naples. Egérie voit d'abord Lépide qu'elle prend pour Hyacinthe, son amant, et elle en est méprisée; Hyacinthe se présente ensuite devant elle, et elle le repousse à son tour. Sur ces entrefaites, Argentino, ayant appris que Hyacinthe, à qui il avait destiné sa fille, avait péri dans un naufrage, vient à Naples chercher Euphrasie, et demander raison à son gendre qu'il croit un imposteur. On s'imagine facilement les méprises dans lesquelles tombent successivement les uns et les autres: elles se compliquent au point que le gouverneur, qui est la cause de toute cette confusion, ne sait plus distinguer Hyacinthe de Lépide, et raconte au premier, dans une scène pleine d'originalité, toute la trame ourdie en faveur du second. Mais ayant reconnu sa méprise, et craignant d'être trahi, il se voit obligé de faire passer le véritable Hyacinthe pour un imposteur auprès de son père, qui le chasse de chez lui, et qui l'aurait remis aux sbires, si Hyacinthe ne lui eût fait part de tout ce que le gouverneur venait de lui révéler. En même temps Lippoména, cherchant partout des nouvelles de son fils, arrive à Naples, où Senecio la reconnaît et l'accueille; et, retrouvant son Lépide, elle le présente à son père. Ainsi Hyacinthe épouse Egérie, Argentino et Senecio pardonnent au gouverneur ses tromperies, dont il se repent, et qui ont amené leur bonheur.

La comédie dont nous allons rendre compte est d'un caractère tout différent. Elle est intitulée la *Cintia* (1), et se rapproche beaucoup du genre des comédies nobles. *Hersilie*, maîtresse d'*Arréotimo*, accouche d'une fille, et, de concert avec la nourrice, la fait passer pour un garçon, sous le nom de *Cintio*, espérant par-là donner à son amant un motif de plus pour l'épouser. *Cintia* est cependant élevée avec Eraste, fils de Sinesio, et l'amitié qu'elle éprouve pour lui finit par devenir un violent amour. Eraste, qui ne voit en elle que son ami le plus cher, lui confie sa passion pour Amasie : Cintia, voulant empêcher cette liaison, dit à Eraste que, si son intention est vraiment d'épouser *Amasie*, il se fait fort de le mettre en possession de ses charmes. L'offre acceptée, on prend les mesures nécessaires pour que le rendez-vous ait lieu sans danger. Bref, Cintia, au moyen de sa nourrice, se procure les habillemens d'Amasie, les revêt, et, feignant de faire sentinelle devant la maison destinée à l'entrevue, elle entre dans la chambre où Eraste attendait son amante. Les choses vont si bien et si vite, qu'elle est enceinte, quand la pièce commence.

Il faut maintenant savoir que cette Amasie, dont Eraste est si éperdument épris, est tout simplement un jeune homme, que son père,

(1) Venise, 1601, 1616, in-12.

*Pédofilo*, Gibelin, avait amené de Bologne à Naples, déguisé en femme, pour mieux le soustraire aux poursuites des Guelfes. Bientôt il devient amoureux de Lydie, sœur d'Eraste, pendant que celle-ci se passionne pour Cintia, qu'elle croit un jeune homme. Les situations que le poète fait ressortir du choc de tant d'intérêts divers donnent lieu à des scènes très pathétiques : en voici quelques-unes.

Sinesio, le père d'Eraste, informé des relations qui existent entre Amasie et son fils, la demande pour celui-ci à Pédofilo, qui allègue diverses raisons pour justifier son refus. Fatigué de ces difficultés, Sinesio lui révèle enfin l'état de la feinte Amasie, dont Pédofilo et les spectateurs connaissent parfaitement le sexe. Ailleurs, Cintio cherche à expliquer à Eraste son indisposition qui devient de jour en jour plus sensible : il lui révèle l'histoire de ses amours, déclarant avoir séduit la beauté qu'il aime; et, bien qu'il continue de cacher son nom et son sexe, il décrit tout ce qui s'est passé entre eux. Les reproches que son ami lui adresse augmentent sa confusion et son embarras. Ainsi la position de Cintio devient de plus en plus intéressante. Eraste envoie par son valet quelques présens à son Amasie, qui les refuse, sous prétexte qu'elle n'a d'attachement que pour Cintio. Cela altère la confiance qu'Eraste avait en son ami; il commence même à soupçonner qu'il lui a livré une toute

autre femme qu'Amasie; et comme il avait promis de ne jamais la visiter pendant le jour, et de ne la recevoir pendant la nuit qu'à la faible lueur d'une lampe, il se propose, au premier rendez-vous, de s'assurer de la vérité. Suivons l'action principale. Eraste, n'ayant pu s'emparer de la fausse Amasie pour l'emmener chez lui, va lui-même déclarer à Pédofilo qu'il a épousé secrètement sa fille, et qu'elle se trouve enceinte. Pédofilo, qui ne peut le croire, consent d'en venir aux preuves, ce qui amène une scène extrêmement comique. Détrompé enfin par ses propres yeux, Eraste demande à Cintio raison de sa conduite : Cintio répond qu'il n'a jamais cessé de l'aimer, et, cédant à ses remords, se décide à mourir de la main d'Eraste : situation fort touchante, et qu'on ne peut rappeler sans en savoir gré au poète qui l'a conçue. Eraste veut du moins savoir, avant de se battre, si la femme qu'il a épousée n'est pas une femme qui le déshonore. Cintio proteste que celle qu'il ose ainsi outrager est d'une famille honnête et riche; qu'il est un ingrat de douter encore de ses sentimens, mais que, si elle meurt de sa main, il sentira combien il fut injuste et cruel. Pour comble de malheur, Cintio est en même temps accusé d'avoir séduit Lydie, sœur d'Eraste; il a beau repousser cette calomnie, Eraste lui déclare qu'il ne le regarde plus que comme un traître; et Cintio lui répond que son seul crime est de l'avoir trop aimé. Ils ont

déjà l'épée à la main, lorsque le valet d'Eraste le prévient que son adversaire est plastronné. Cintio, pour le démentir, découvre aussitôt sa poitrine. On pense bien qu'Eraste n'en demande pas davantage pour remettre le combat. Enfin *Arréotimo* apprend de la nourrice de Cintio le vrai sexe de son enfant; et, l'instant d'après, Sinesio, père d'Eraste et de Lydie, vient se plaindre que Cintio a trompé l'un et abusé de l'autre. Mais quel est leur étonnement et leur joie, en apprenant que Cintia est l'épouse d'Eraste, et qu'Amasio est l'amant de Lydie! La scène où Eraste et Cintio se reconnaissent et se réconcilient est pleine d'intérêt.

La comédie qui suit nous ramène au genre burlesque. Elle est intitulée *La Fantesca*, (*la Fille de chambre*) (1), et le caractère en est annoncé par le *Prologue*, où la *Jalousie* personnifiée fait valoir les services qu'elle rend à la société. L'action roule sur la situation d'un jeune homme, *Essandre*, qui, déguisé en femme, et sous le nom de *Fioretta*, sert *Cleria* dont il est amoureux, en attendant qu'il puisse trouver l'occasion de lui déclarer son amour. Il se trouve d'abord exposé aux poursuites du vieux *Géraste*, père de sa maîtresse, devenu amoureux de lui, et qui pousse trop loin ses prétentions; ce qui excite la jalousie d'une ancienne

(1) Venise, 1592, 1596, 1597, 1610, in-12.

servante, jusqu'alors la favorite de Géraste. Essandre apaise sa rivale en lui révélant son sexe et la met dans sa confidence. Cependant il fait croire à sa maîtresse qu'il a un frère qui lui ressemble à s'y méprendre. Cleria veut absolument voir ce frère passer sous ses fenêtres, et elle ne tarde pas à en devenir éprise. On devine que c'est Essandre lui-même qui, changeant d'habillement, se montre à Cleria, tantôt en homme, et tantôt en fille de chambre. Cette position si délicate a fourni au poète une scène d'un grand effet (1). Cleria se plaint à Fioretta du peu d'empressement que met son frère à la voir; et Fioretta lui répond qu'il la voit au contraire tous les jours, qu'il lui parle et se trouve sans cesse auprès d'elle. « Il vous serre même, lui dit-elle, entre ses bras, et il serait trop heureux, si dans un de ces doux momens il pouvait être reconnu. » Elle en eût peut-être dit davantage, si le vieux Géraste n'était pas venu l'interrompre pour lui annoncer qu'il avait marié sa fille, et qu'il attendait son gendre à tout moment. Les moyens que le valet d'Essandre met en œuvre pour empêcher cette union forme le ressort le plus comique de la pièce. Ce valet, se présentant à Cleria et à son père sous le nom du futur, et à celui-ci sous le nom de *Cleria*, fait passer l'un pour un

(1) *Att. I, Sc.* 2.

être repoussant et méprisable, et l'autre pour une femme défigurée par la peste. Enfin l'amoureux vieillard reconnaît que Fioretta n'est qu'un jeune homme; en même temps arrive de Gênes l'oncle d'Essandro, qui avait appris que son neveu était à Naples : il le trouve, on marie les deux amans, et la comédie est terminée.

L'*Olimpia* (1) nous présente les accidens non moins bizarres que fâcheux auxquels s'expose l'étudiant *Lampridio* pour satisfaire sa passion. *Sennia*, mère d'*Olimpe*, se trouvant séparée de *Théodose*, son mari, et d'*Eugène*, son fils, pris tous deux par les Turcs, a résolu de donner sa fille au capitaine *Trasilogo*; Olimpe, qui aime Lampridio, se propose de l'épouser en dépit de sa mère et du capitaine. Lampridio écrit à Sennia une lettre dans laquelle, prenant le nom de son fils Eugène, il lui mande que Théodose vient de mourir, mais que pour lui, heureusement échappé à la captivité, il ne tardera pas à la revoir. Aussi se présente-t-il bientôt en Turc, et se donnant pour *Eugène*; et comme celui-ci n'avait pas plus de deux ans lorsqu'on l'enleva, Sennia prend facilement le jeune étudiant pour son fils, et l'accueille comme tel dans sa maison. Mais bientôt le véritable Eugène et son père reviennent, et s'empressent d'aller trouver

(1) Naples, 1589, Venise, 1597, in-12, etc.

Sennia. Lampridio ne voit d'autre moyen pour ne pas être découvert, que de les faire passer pour des imposteurs. Théodose lui-même est déclaré fou et traîné en prison. Enfin le père de Lampridio, cherchant son fils et apprenant qu'on l'a mis en prison pour ses fredaines, s'arrange avec Théodose et Sennia, et l'on finit par unir les deux jeunes gens. Quoique la jeunesse puisse trouver une leçon dans les désagrémens qu'attire à Lampridio sa folie, et de bons conseils dans ce que dit son gouverneur, la pièce ne nous paraît, du reste, ni assez gaie ni assez bien conduite.

C'est sans doute pour se laver du soupçon de s'être parfois adonné à l'astrologie, que Porta a si peu ménagé les astrologues, surtout dans la comédie qui porte ce nom (1); il est même allé plus loin qu'Ariosto dans son *Nécromancien*, qui lui a peut-être fourni la première idée de sa pièce. L'*Astrologue* de Porta est un chef de voleurs nommé *Albumazar*, qui se sert de l'astrologie pour duper les sots, avec plus de succès. Il débute par haranguer sa troupe, qui, de son côté, se montre toute prête à le seconder; et voici le coup de maître. *Pandolphe*, vieillard imbécile et riche, prétend épouser *Artémise*, fille de Guillaume, que celui-ci lui avait promise. Malheureusement le

(1) *L'Astrologo*, Venise, 1606, in-12.

bruit s'est répandu que Guillaume est mort dans un voyage, et *Artémise* est ainsi devenue maîtresse de sa main. Albumazar se présente à Pandolphe, et lui fait d'abord accroire qu'on peut tout obtenir au moyen de l'astrologie; et, pour mieux s'en convaincre, il lui prédit des désagrémens qui doivent lui arriver, et que lui-même lui prépare. Convaincu du talent et du pouvoir de l'astrologue, Pandolphe se remet entre ses mains; et Albumazar l'assure que, puisque Guillaume est mort, on pourra facilement faire un Guillaume de toute autre personne, et obliger ainsi Artémise à exécuter les volontés du défunt. Pandolphe, enchanté, presse l'astrologue d'opérer au plus vite cette transformation, et l'on convient de prendre pour cela un vigneron de Pandolphe. Mais avant de se mettre à l'œuvre, il faut que Pandolphe pare une chambre de tout le linge qui se trouve dans sa maison, et dresse au milieu un autel chargé de ce qu'il a de plus précieux en or et en argent. Le crédule vieillard va tout préparer, et Albumazar prend les mesures nécessaires pour assurer le succès de son entreprise.

Mais il faut d'abord mystifier le vigneron, et lui faire croire qu'il n'est plus lui, mais bien Guillaume qui vient de mourir; les circonstances et les résultats sont d'un vrai comique. Ce pauvre vigneron est tellement ensorcelé par les gens d'Albumazar, qu'il finit par se faire illusion, et par

croire qu'il est vraiment Guillaume. *Ronca*, l'un des voleurs, accourt le féliciter sur son retour à la vie; il lui rend même dix ducats qu'il lui avait empruntés avant son départ (1). Il se retire enfin, et le vigneron, s'apercevant que sa bourse part avec lui, s'empresse de le rappeler et de lui demander son argent, bien vainement, comme on peut penser.

Dès que la mystification du vigneron est achevée, on cherche à le cacher jusqu'à ce que l'astrologue ait terminé sa grande opération. Une courtisane, enchantée de revoir son ancien ami Guillaume, l'engage à venir chez elle. Le bonhomme s'y rend; mais à peine y est-il, que, surpris par le mari de la dame, il est obligé de se blottir dans un tonneau, où on le laisse tout le temps nécessaire. Pandolphe s'aperçoit cependant que la chambre qu'il avait préparée pour la métamorphose du vigneron est entièrement dégarnie, et il demande ce que tous ses effets sont devenus. Albumazar lui répond qu'il a fallu les transporter dans l'endroit où le vigneron se trouve gardé, pour achever la transformation; et le crédule vieillard d'applaudir de toutes ses forces. Mais le plaisant de l'affaire, c'est que Guillaume, qu'on

(1) *Att. III, Sc. 4.*

croyait mort, revient de son voyage. Pendant qu'il cherche sa maison, il rencontre Pandolphe et son valet, qui, le prenant pour le vigneron transformé, sont tout étonnés de sa ressemblance avec son maître, et de l'habileté avec laquelle il joue son rôle, et restent en admiration devant le pouvoir de l'astrologue. Ce n'est pas tout : Guillaume continue son chemin et arrive chez lui; mais quelle est sa surprise lorsqu'il se voit méconnu et chassé par sa famille! Son fils, ayant appris la transformation qui venait de s'opérer, prend Guillaume pour le vigneron, et ordonne à ses domestiques de ne pas l'écouter et de le mettre à la porte.

L'embarras du pauvre Guillaume devient encore plus comique, lorsqu'il rencontre le vigneron, qui, s'étant sauvé de chez la courtisane, courait s'acquitter du rôle dont on l'avait chargé. Rien de plus plaisant que de les entendre s'interroger et se démentir l'un l'autre (1)? « Qui es-tu, toi qui me demandes qui je suis? dit le vigneron. — Je suis, « répond Guillaume, le maître de cette maison. — « Tu mens; c'est moi qui suis le maître de cette « maison. — Peut-être mon fils la lui a-t-il vendue; « mais depuis quand? — Depuis que Guillaume la « possède. — De quel Guillaume parles-tu? — De

(1) *Att. IV, Sc.* 7.

« celui qui, étant parti pour la Barbarie, se noya « dans la mer; précisément de celui-là. — Mais, « s'il s'est noyé, comment se trouve-t-il mainte- « nant vivant à Naples? — Oh! que tu es bête! « parce que je me sauvai à la nage, etc. » Le vigneron ajoute qu'il a déjà promis sa fille Artémise à Pandolphe qui doit, en retour, donner la sienne, *Sulpicie*, à son fils. Le véritable Guillaume, étonné de tout ce qu'il entend, est presque tenté de croire qu'il n'est plus lui. Enfin on le confronte, et l'on s'aperçoit aisément de la mystification du vigneron et de l'identité de Guillaume, ainsi que de l'ineptie de Pandolphe et de la fourberie d'Albumazar. Alors Guillaume, cherchant à profiter de la crédulité de Pandolphe, lui annonce qu'il va remplir sa promesse; mais avant tout il lui fait jurer, ainsi qu'à tous les autres, de se conformer entièrement à sa décision. Tous jurent, et il donne sa fille Artémise au fils de Pandolphe, et Sulpicie, fille de ce dernier, à son propre fils. Pandolphe, se voyant si mal servi par son vigneron, pour lequel il prend toujours Guillaume, réclame ses effets et son argent. Il croit même avoir tout perdu; mais on lui apporte l'heureuse nouvelle que l'astrologue et ses compagnons viennent d'être arrêtés, et qu'on leur a saisi tout ce qu'ils lui avaient volé. Intrigue, dénouement, tout nous paraît bizarrement original dans cette comédie.

La comédie intitulée le *Maure* (1) est du petit nombre de celles où Porta a tâché de s'élever au ton le plus sérieux et le plus pathétique que le genre puisse comporter. *Pyrrhus* et *Oriane* s'aiment tendrement, et sont sur le point de se marier, lorsqu'un certain capitaine, *Parabola*, persuade à Pyrrhus dont il est le rival, qu'Oriane en aime un autre, et à celle-ci que son amant lui est infidèle et se propose de la tuer pour s'en défaire. Oriane ne peut croire à la perfidie de Pyrrhus; mais celui-ci, désespéré, part pour l'Afrique, pensant trouver dans l'éloignement un remède à son amour. Après dix ans d'absence, se sentant plus épris que jamais, il revient à Capoue pour savoir des nouvelles de sa bien-aimée. C'est de cette circonstance aussi simple que naturelle, que le poète fait résulter les incidens les plus inattendus et les plus touchans. Le père d'Oriane, voyant rompu son mariage avec Pyrrhus, a résolu de l'unir à Erone, fils du gouverneur de Capoue. Oriane, qui n'a pu oublier son amant, demande conseil et secours à Filadelphe, frère de Pyrrhus; et Filadelphe, fort habile dans l'escrime, défie aussitôt Erone pour soutenir les droits de son frère. Au même moment, Pyrrhus, déguisé en Maure, (circonstance dont la comédie tire son titre), arrive

(1) *Il Moro*, Viterbe, 1607, in-12.

à Capoue; instruit de la fidélité d'Oriane, il se laisse emporter par sa passion et court attaquer Erone. Malgré sa bravoure il est arrêté par la foule; on le jette dans un cachot, et bientôt il se voit condamné à mort.

Cependant *Erone*, ayant apprécié la valeur du Maure, et craignant la supériorité de Filadelphe avec qui il doit se battre, accorde au premier la liberté et la vie. Pyrrhus, lié par cet acte de générosité, est obligé de se battre contre son frère qu'il aime tendrement. C'est la situation de Roger et de Léon dans Ariosto, lors des noces de Bradamante. Pyrrhus, que son déguisement ne peut faire reconnaître, arrive au lieu du combat: *Filadelphe* est vaincu, et la pauvre Oriane contrainte d'obéir à son père et d'épouser *Erone*. Elle prie alors celui-ci de suspendre leur mariage, jusqu'à ce qu'elle se soit assurée de la mort de Pyrrhus. Pour complaire à son bienfaiteur, Pyrrhus, toujours déguisé en Maure, apporte lui-même cette funeste nouvelle à son amante, ce qui rappelle ce beau moment où Tasso, déguisé en berger, annonce lui-même sa mort à sa sœur. Pyrrhus, ayant perdu tout espoir, prend le parti de s'empoisonner. En même temps Parabola, essayant de troubler ce nouveau mariage, comme il avait troublé le premier, fait courir le bruit que Pyrrhus vient d'arriver. Alarmé de cette nouvelle, Erone implore contre son rival le secours du Maure; et celui-ci, pour le tranquilliser, lui révèle que ce Pyrrhus dont il cherche la mort est

devant ses yeux, et que le poison l'en a déjà délivré. Alors Erone, étonné d'un tel excès de reconnaissance, l'oblige à prendre sur-le-champ un contre-poison, et à recevoir de sa propre main sa fidèle Oriane. Ils se présentent tous deux devant elle, lorsque tout est préparé pour son mariage avec Erone; Oriane retrouve et embrasse son amant au moment même qu'elle croyait l'avoir à jamais perdu; Pyrrhus confond Parabola qui par ses mensonges avait causé tant de désordres, et tous se réjouissent de cet heureux événement.

La *Turca* (1) n'a pas autant de mérite que les comédies précédentes. Deux vieillards se félicitent d'avoir perdu leurs femmes que des corsaires leur ont enlevées, et sont convenus d'épouser chacun la fille de l'autre. Leurs fils, qu'on leur préfère, les ayant en vain priés de ne point troubler leurs amours, se voient obligés de ravir leurs amantes, déguisés en Turcs, au moment où elles vont se marier. Mais de vrais corsaires les préviennent et enlèvent à la fois fils, pères, amis et domestiques. Bientôt, grace à un valet, on saisit le chef des corsaires, et on s'empare de tous ses gens. Mais voilà le plaisant! Les deux vieillards retrouvent parmi les esclaves leurs femmes, dont ils se croyaient délivrés; plus d'obstacles alors au mariage de leurs en-

(1) Venise, 1606 et 1628, in-12.

sans. Ce qui n'est pas tolérable dans cette pièce, c'est qu'une autre action commence. Le chef des corsaires, se voyant condamné à mort, avoue qu'il est chrétien, et l'on reconnaît en lui le fils du gouverneur du pays, à qui d'autres corsaires l'avaient enlevé : épisode trop détaché de l'action principale.

Les trois comédies dont il nous reste à rendre compte appartiennent au genre noble ou au genre passionné. La première est intitulée la *Folle* (1), et offre des scènes d'un vif intérêt. *Victoire*, fille d'Agazio, Palermitain, et *Ardelio*, fils de Bizochero, Milanais, s'aiment tendrement; mais des difficultés, au sujet de la dot, s'opposent à leur mariage. Les deux amans désolés prennent la fuite; Agazio et Bizochero se mettent à leur recherche, et tous se rencontrent à Naples qui est le lieu de la scène. Là, Victoire apprend de quelques pêcheurs qu'ils ont retiré de la mer un chapeau et divers ornemens appartenant à un jeune homme qui venait de s'y jeter en répétant le nom de Victoire. On lui montre ces ornemens, et elle y reconnaît de touchantes allusions à ses amours avec Ardelio. Elle conclut que son amant a péri; et, frappée de cette horrible idée, elle s'évanouit et bientôt perd la raison. Le premier moment de son délire est plein de vérité; passant de la stupeur au désespoir, elle prie

(1) *La Furiosa*, Naples, 1609 et 1618, in-12.

les pêcheurs de la conduire à l'endroit où son amant est mort, et où elle veut mourir aussi. Puis, s'adressant à sa nourrice qui la suivait :

« Va, lui dit-elle, retourne à Palerme, et raconte à mes parens le sort funeste auquel m'a « condamnée leur misérable avarice; va, et quand « tu penseras à moi, prie Dieu pour le repos de « mon âme. — O ma fille! où t'emporte ta douleur? « Ne pleure pas. — Cruelle, tu ne veux pas que je « pleure un si triste destin! — Au nom du ciel! « chasse loin de toi cette affreuse pensée. — Non; « je l'ai résolu, c'est ainsi que je veux finir. — Ar« rête; où vas-tu? Que veux-tu faire? — O jour « d'horreur!..... — Mais quels sont ces ornemens? « Quelle fureur t'agite? — Ne vois-tu pas les Furies « qui m'entourent, armées de leurs flambeaux, qui « me pressent d'aller?.... O bon homme! je t'en « prie, conduis-moi là où mon Ardelio est ense« veli; je veux le voir, je veux l'embrasser. — Que « fais-tu, ma fille? N'arrache pas tes cheveux. — « Voici la barque... J'y monte... Voici où est mon « Ardelio... Je le vois au fond des eaux;... il m'at« tend, les bras ouverts, pour m'embrasser... Adieu, « ma mère. — Hélas! elle déchire ses habits. Braves « gens, cherchez à la retenir... O père infortuné!... « O malheureuse mère! Oui, vous mourrez de dou« leur lorsque vous apprendrez son sort, etc. » Cette scène est vraiment pathétique.

Cependant Ardélio, sauvé du naufrage, apprend

bientôt que Victoire, l'ayant cru mort, est devenue folle. Il la cherche, et dès qu'il la voit courir par la ville dans cet état pitoyable, il devient fou comme elle; et c'est de ce funeste accident que le poète fait ressortir plusieurs situations comiques par lesquelles il a cru tempérer en quelque sorte le terrible de son sujet. Le père d'Ardelio et le père de Victoire confient ces deux malheureux aux soins d'un médecin. En même temps, *Fojana*, femme de ce docteur, mécontente du peu de tendresse que lui témoigne son mari, introduit chez elle, pour s'en consoler, un prétendu fou, qui n'est rien moins qu'un capitaine, son amant; ce qui donne lieu à divers quiproquo. Tantôt Ardelio, qui est vraiment fou, est pris pour le capitaine qui feint de l'être; et tantôt celui-ci, pris pour Ardelio, est amené au docteur qui le soumet, pour le guérir, aux traitemens les plus violens. On finit par renfermer le capitaine dans une cave; Fojana va l'y retrouver, et est surprise par son mari qui menace de la punir. Heureusement la femme de chambre vient au secours de sa maîtresse; elle réussit à faire sortir le capitaine, et à mettre à sa place la folle Victoire. Le docteur, suivi de ses beaux-frères, revient pour confondre Fojana et son galant; mais il demeure stupéfait, lorsqu'auprès de sa femme il ne trouve que la folle!

La seconde pièce, d'un ton plus grave et d'un caractère plus moral, a pour titre les *Frères ri-*

vaux (1). Il est bon de remarquer comment Porta a su tirer du comique d'un sujet dont la scène tragique s'était d'abord emparée. Deux frères, don *Ignacio* et don *Flaminio*, toujours épris des mêmes belles, se disputent la possession d'une nouvelle conquête, au point de s'entr'égorger plutôt que de céder l'un à l'autre. *Caritia*, fille d'*Eufranone* et de *Polisséna*, est maintenant le sujet de leur rivalité. Ignacio, pour éloigner son frère, le charge de négocier pour lui un mariage avec une autre personne, convaincu que, par esprit de contradiction, il le négociera pour lui-même et ne viendra pas troubler ses amours avec Caritia. Mais dès que Flaminio apprend le dessein d'Ignacio, il entreprend de lui persuader que Caritia mène une mauvaise vie, et qu'il a déjà tout obtenu d'elle. Il lui donne même une preuve incontestable de ces relations, en lui montrant quelques bijoux qu'elle lui a donnés. Ignacio, qui reconnaît dans ces bijoux ceux dont il avait fait présent à Caritia, révèle à Eufranone ce qu'il vient d'apprendre de sa fille. Bientôt on annonce à Flaminio que Caritia a été tuée par son père; à cette nouvelle inattendue, Flaminio, accablé de remords, avoue à Ignacio et à Eufranone son imposture et le motif qui la lui avait dictée. Ignacio le couvre de honte, et le malheureux Eu-

(1) *I due Fratelli rivali*, Venise, 1601, 1606, in-12.

franone l'oblige de réparer l'honneur de Carilla, devant le vice-roi de Salerne; mais l'un des deux frères, Flaminio, demande à être jugé suivant la rigueur des lois. Le vice-roi, voulant sauver son neveu et rétablir l'honneur d'Eufranone, propose de donner à Flaminio pour épouse une sœur de Carilla. Le projet est adopté. Mais aussitôt qu'Ignacio l'apprend, il veut s'y opposer et faire valoir ses droits; car c'est à lui, dit-il, qu'il appartient de venger l'honneur d'Eufranone. La querelle éclate, et, en présence du vice-roi, les deux frères mettent l'épée à la main, lorsque la mère de Carilla annonce que sa fille, qu'on avait crue morte, est rendue à la vie. En effet, elle arrive; ainsi Ignacio épouse Carilla; Flaminio, sa sœur; et les deux frères s'embrassent et se réconcilient.

Tout le prétendu comique de cette pièce résulte de quelques personnages subalternes, tels qu'un parasite, un capitaine fanfaron, et quelques valets. Ils ont quelques scènes tant soit peu oiseuses; mais en général ils servent à l'action principale; ils s'y lient même sans l'altérer et la dénaturer, et ne prennent jamais cet ascendant qui nuit à l'intérêt de la partie la plus importante de la fable. Citons en quelques traits qui désignent leur caractère, et en même temps le talent de l'auteur.

Panimbolo, valet de Flaminio, pour engager son maître à tromper son frère, emploie divers raisonnemens; il lui fait surtout observer que, pour

prendre des villes et des forteresses, on ne se fait aucun scrupule d'employer des trahisons, lesquelles trahisons s'appellent tout bonnement stratagèmes militaires. De même on se bat l'épée à la main, dans l'intention de vaincre son ennemi; et feignant de viser aux yeux, c'est au cœur qu'on le frappe. Ainsi donc, ajoute-t-il, pourquoi n'emploierait-on pas les mêmes moyens pour faire la conquête d'une belle (1)? — Leccardo, parasite, ne sait s'il doit s'acquitter ou non d'une commission criminelle dont on l'a chargé et dont le prix est un bon dîner; après un combat entre la crainte de la potence et la faim qui le dévore, il finit par condamner sa lâcheté, en s'écriant : « Poltron que je suis! les soldats, pour quelques sous, s'exposent tous les jours à la mort; et moi, pour obtenir une si belle récompense, je n'ose pas m'exposer à être pendu (2)! » Le malheureux se voit bientôt arrêté par les sbires, et, pour toute grâce, il demande qu'on lui donne à dîner avant de le pendre, afin qu'il ne meure pas à la fois de faim et par la corde (3). Malgré ces traits d'un sel vraiment comique, et les autres qualités des comédies de Porta, des pédans) qui ne savaient pas les apprécier, ne cessaient de signaler le défaut de pureté et d'élégance

(1) Sc. I, A. III.

(2) Sc. II, A. III.

(3) Voy. la fin du IVe acte.

qu'ils trouvaient dans sa diction. L'auteur perdit patience; et, se mettant lui-même en scène dans le prologue de cette pièce, il couvrit de ridicule cette classe de censeurs sans goût et sans génie.

Nous voici à la dernière comédie de l'édition complète de Naples, mais qui parut la première dans le XVIe siècle : elle est intitulée la *Sœur* (1). C'est une des meilleures pièces qu'ait produites ce poète si fécond et si original. La scène est à Nola.

*Pardo*, ayant appris que *Constance*, sa femme, et *Cleria*, sa fille, enlevées par les Turcs, se trouvaient à Constantinople, y envoie son fils *Attilius*, avec une forte somme, destinée à leur rançon. Attilius, suivi de *Trinca*, son valet, arrive à Venise, s'amourache de la jeune *Sophie*, esclave de *Pandolphe*, la rachète avec une partie de la somme que Pardo lui a confiée, dépense le reste, et conduit sa maîtresse, sous le nom de Cleria, dans la maison paternelle, disant à son père qu'il n'a ramené que sa sœur, parce que Constance était déjà morte. Les choses en sont là lorsque la pièce commence. Pardo veut marier Attilius avec Sulpicie, et Cleria avec le capitaine Trasimaque, ce qui expose Attilius à perdre sa bien-aimée et à se brouiller avec *Eroticus*, son ami intime, amant de *Sulpicie*. Il se réconcilie cependant bientôt avec lui

(1) *La Sorella*, Naples, 1584, et Venise, 1607, in-12.

en lui révélant qu'il aime Cleria, et qu'elle n'est pas sa sœur. Mais comment sortir de l'embarras où ils se trouvent? C'est Trinca qui se charge de les en tirer; et voici ce qu'il leur conseille de faire. Eroticus demandera la main de Cleria sans dot, afin d'être préféré à tout autre; et Attilius, obéissant à son père, acceptera Sulpicie, à condition que tous les quatre logeront sous le même toit, en qualité d'anciens amis; de cette manière, Attilius sera le mari de Sulpicie pendant le jour, et de Cleria pendant la nuit, de même qu'Eroticus sera le mari de Sulpicie pendant la nuit, et de Cleria pendant jour. Trinca s'occupera en même temps de trouver un prêtre supposé pour faire la cérémonie.

Tout est convenu, lorsqu'un ancien ami de Pardo, revenant de Constantinople, lui apporte une lettre de Constance, sa femme, et l'assure qu'elle se porte parfaitement. Ce qui pis est, on lui présente, comme étant Cleria, Sophie, qu'il avait connue à Venise. Sophie continue à jouer son rôle, et Trinca cherche à faire passer l'ami de Pardo pour un visionnaire et un menteur. Tout allait s'arranger; mais un incident plus sérieux vient de nouveau tout déranger. La mère d'Attilius est arrivée, et s'empresse d'aller embrasser son fils et son mari. Heureusement, c'est Attilius qu'elle rencontre le premier. Ils se reconnaissent; mais tandis que Constance se livre à tous les épanchemens de la tendresse maternelle, son fils ne lui répond que

par les accens de la plus vive douleur. Il lui apprend enfin le mystère qui le désole, et Constance, cherchant à le consoler, lui promet de feindre devant son mari que Sophie est sa fille Cleria. Mais un coup plus terrible est réservé au malheureux Attilius : Constance, en voyant Sophie, reconnaît en elle la véritable Cleria, que depuis long-temps elle avait perdue. Plus de doute : Cleria elle-même a reconnu sa mère. Attilius éprouve tous les remords d'un amour incestueux. Obligé de se séparer de sa sœur, et ne pouvant soutenir la douleur que cette perte lui cause, il se détermine à quitter sa terre natale, sa famille, ses amis. Eroticus, ayant en vain essayé de le retenir, veut le suivre pour ne pas l'abandonner dans son désespoir. C'est au milieu de ces angoisses, qui rappellent la situation déplorable d'OEdipe, qu'on découvre que la véritable fille de Constance et de Pardo est Sulpicie, à laquelle les parens de Cleria avaient substitué celle-ci, pour lui assurer un sort plus heureux. Ainsi tout se trouve arrangé pour le mieux, et la pièce, qui semblait avoir emprunté pour un moment le ton de la tragédie, reprend celui qu'elle avait d'abord, et n'en devient encore que plus gaie et plus agréable.

Quelque succincte que soit cette analyse des pièces de Porta, elle suffit, ce me semble, pour donner une idée du genre de mérite qui les caractérise. Si elles n'ont pas, en général, l'origina-

lité de la *Calandria* de Bibbiena et de la *Mandragore* de Machiavelli; si elles ont parfois suivi la licence de la plupart des comédies du XVIe siècle, elles les ont de beaucoup surpassées en ce qui regarde la richesse de l'invention, la régularité du plan, et par cette suite de péripéties que l'auteur savait tirer de la situation la plus simple et la plus naturelle. Il est fâcheux que ses comédies offrent rarement quelques traits de caractère, si ce n'est dans des personnages subalternes et bouffons qui ne méritent pas assez notre attention, tels que ces parasites, ces matamores, ces pédans et ces valets rusés, qu'on regardait comme les élémens essentiels de ce genre de composition. Au reste, nous croyons que, malgré ce défaut, leur lecture fait sentir le tort qu'on a fait depuis à l'art, en abandonnant tout-à-fait la comédie d'intrigue, dont on avait abusé, et l'avantage qu'on en pourrait tirer, en se renfermant dans les bornes que Porta s'était prescrites.

Les Napolitains suivirent à l'envi les traces de Porta pendant quelque temps. Jean-Vincent Gravina louait surtout les deux comédies de Laurent Stellato, de Capoue, intitulées, l'une *le Fourbe* et l'autre *l'Entremetteur* (1); mais ceux qui, parmi

(1) *Il Furbo*, Naples, 1638, in-12; *Il Ruffiano*, ibid., 1643, in-12.

tous les autres, méritent encore de nous arrêter un moment, sont Philippe Gaetano, duc de Sermoneta, et François d'Isa, chanoine de Capoue. Ce dernier, né à Capoue, en 1572, mourut à Rome, en 1622. Il écrivit une *Histoire* de sa patrie, et, quoique tout entier aux devoirs de son ministère, il ne renonça pas pour cela à sa passion pour le genre comique. Il composa plusieurs comédies, qu'il se contenta de faire paraître sous le nom d'Octave son frère. Elles sont parfois aussi libres que la plupart des comédies qui les avaient précédées. On y rencontre les mêmes caractères ou les mêmes personnages, les mêmes incidens, les mêmes intrigues, que dans celles de Porta, mais non la même régularité de plan, la même simplicité d'action, ni cet art de faire naître d'une seule circonstance une foule d'incidens qui se succèdent et conduisent sans effort la pièce à son dénouement. Cependant, si, sous ce rapport, elles sont inférieures aux comédies de Porta, elles ne furent surpassées par aucune de celles qui les suivirent durant ce siècle. On les applaudit généralement de leur temps; et, même vers la fin du siècle, elles obtinrent les éloges de Gravina (1) et de Crescimbeni (2), éloges que Signorelli répéta un siècle

(1) *Ragione poetica*, *Lib. II*, § 21.

(2) *Commentarj*, etc. Vol. III, pag. 160.

après. Ce que nous en dirons fera voir jusqu'à quel point elles les avaient mérités.

Les comédies d'Isa, qu'on imprima séparément, sont : *la Fortunia*, *l'Alvida*, *la Mal maritata*, *la Flaminia* et *la Ginevra* : l'Allacci en cite deux autres, *la Chaîne* et *la Paix*, qui sont restées inédites.

*La Fortunia* (1). *Alexandre*, fils de Guicciardo, et *Fortunia*, fille d'*Ubald*, s'aiment tendrement et ne soupirent qu'après le moment de leur union. Mais le vieux *Guicçiardo* s'est mis en tête d'épouser Fortunia et il veut éloigner son fils dont il est devenu le rival. *Tracollo*, valet de Guiçciardo, se charge d'arranger les affaires des deux amans ; et voici comment. Pour obtenir la confiance de son maître, il lui promet de faire partir de Gênes son fils Alexandre, qui pourrait bien troubler ses noces, et de mettre aussitôt après Fortunia en son pouvoir. Cependant, pour empêcher que Fortunia ne soit donnée à *Ranuce*, à qui Ubald, son père, l'avait promise, il conseille aux deux amans de s'enfuir. Tous deux s'y décident sans peine ; mais comme le peu d'argent qu'Alexandre reçoit de son père ne saurait suffire pour le voyage, Tracollo lui persuade d'en prendre à Guicciardo. Il faut donc trouver un prétexte pour éloigner celui-ci de sa maison, et Tracollo lui fait accroire que Fortunia, répondant à son amour, lui donne rendez-vous

(1) Naples, 1612, 1621, et 1628, in-12.

dans la demeure d'un certain *Calambrogio*, qui se trouve absent. En même temps Calambrogio, faisant habiller en femme un vieux pédant, envoie dire à un capitaine fanfaron qu'une courtisane dont ce capitaine est amoureux l'attend chez lui pour répondre à son amour. Guicciardo, le capitaine et le pédant, se rencontrent à la porte de Calambrogio. Cependant une nouvelle rencontre vient ajouter à leur embarras; Fortunia, en homme, suivie de sa nourrice et guidée par Calambrogio, est surprise par le capitaine et par Ranuce, son prétendu. Celui-ci défie le capitaine; ils se battent; Fortunia et sa nourrice profitent de l'occasion pour s'échapper. Le capitaine, dès qu'il le peut, s'enfuit aussi, et Ranuce, prenant le pédant déguisé en femme, et que le bruit des armes avait attiré, pour Fortunia qu'il cherchait partout, l'amène triomphant avec lui. Enfin Ubald et Guicciardo s'aperçoivent qu'ils ont perdu, l'un sa fille et l'autre son argent; ils demandent justice et Alexandre et Ranuce sont arrêtés. Mais, au milieu de ces incidens, on découvre que Ranuce est fils d'Ubald, à qui des corsaires l'avaient enlevé; il épouse *Isabelle* dont il avait abusé, en la prenant pour Fortunia, et Alexandre reçoit la main de Fortunia, sœur de Ranuce.

*L'Alvida* (1). *Hortensius* et *Lélius*, amis intimes,

---

(1) Naples, 1616, 1635, et Viterbe, 1621, in-12.

vont se brouiller pour *Alvida*, dont ils sont amoureux, et qui les convoite également tous les deux. Telle est la conquête qu'ils se disputent et que leurs valets s'efforcent de leur assurer. Ces nouveaux chevaliers se montrent si généreux qu'ils s'annoncent mutuellement leurs intentions et les attaques qu'ils vont se livrer. Alvida se trouve esclave d'un capitaine qui est une copie du *Miles gloriosus* de Plaute. Tandis qu'Hortensius est en marché avec lui pour acheter sa belle, le valet de Lélius réussit à s'emparer d'elle, au nom même d'Hortensius. Lorsque Alvida s'aperçoit que c'est chez Lélius qu'on l'a menée, elle fait tant de bruit, que celui-ci est obligé de la faire sortir. *Odoard*, père de Lélius, soupçonnant que cette Alvida est une fille de *Frédéric*, père d'Hortensius, la lui livre, à condition qu'il la mettra sous la garde de sa femme. Mais Frédéric, la trouvant à son gré, juge plus à propos de la cacher dans une chambre de sa maison, et de la garder pour son propre compte. Sa femme, qui est jalouse, la surprend et la chasse; puis, prenant ses habits et sa place, elle attend son mari pour le confondre; celui-ci arrive en effet, impatient d'embrasser sa jeune esclave; mais il ne trouve que sa femme qui l'accable de menaces et d'injures. Hortensius revoit enfin son Alvida, et lui reproche de l'avoir trahi pour Lélius. Cependant quelques bijoux possédés par Alvida font reconnaître qu'elle est fille de Fré-

déric, à qui elle avait été enlevée en Abruzze par des brigands. Ainsi Hortensius se trouve le frère d'Alvida; celle-ci épouse Lélius, et les deux amis se réconcilient en devenant beaux-frères.

*La Mal-maritata* (1). La scène est à Rome. La jeune *Fulvie*, appartenant à une riche famille de Turin, se voit réduite, par des revers de fortune, à servir chez *Pacifica*. *Sébastien*, vieux mari de sa maîtresse, leur fils *Virginius*, un certain *Masaniello*, Napolitain, et un vigneron, sont devenus passionnément amoureux d'elle, ce qui donne lieu à plusieurs situations assez plaisantes. Les diverses tentatives du vieux Sébastien pour jouir de Fulvie, excitent la jalousie de Pacifica, qui ne cesse de le poursuivre et de le tracasser. Cependant Fulvie est reconnue par son frère Curtius, réduit comme elle à l'état de domesticité, et l'un et l'autre le sont en même temps par leur père *Lanfranco*, qui, ayant recouvré sa fortune, cherchait partout ses deux enfans. Alors Sébastien renonce à sa passion : son fils Virginius épouse Fulvie, et Curtius se marie avec *Lydie*, chez qui il servait auparavant. On a donné à cette comédie tantôt le titre de *Mal-maritato*, et tantôt celui de *Mal-maritata* sous lequel elle parut d'abord (2), et qui, au dire de Signo-

(1) Naples, 1616, 1633 et 1639, in-12.

(2) Voy. Toppi, *Biblioteca Napoletana*, etc.

relli, lui convient davantage (1). En effet, si l'on prend la peine de lire la pièce, on verra que ce n'est pas la femme, mais le mari qui manque à ses devoirs; et, par conséquent, que c'est la femme qui se trouve *mal-mariée*. C'est probablement pour cela que l'auteur conserva ce dernier titre dans une nouvelle édition, qu'il fit lui-même à Naples, en 1621 (2).

*La Flaminie* (3). *Léandre* et *Flaminie*, jeunes époux, ont été surpris et blessés par les corsaires; séparés depuis l'un de l'autre, ils se cherchent pendant quelque temps, et se retrouvent au moment où Léandre, pour désabuser son ami Cintius sur le compte d'une courtisane qui le trompait, faisait à celle-ci une déclaration d'amour. Flaminie ne voit dans cet artifice ingénieux de son époux, qu'une preuve de sa perfidie; et, comme elle est travestie en homme, elle conçoit le dessein de le supplanter. Elle entre bientôt dans les bonnes grâces de la courtisane, ce qui n'était pas difficile, et excite la jalousie de Cintius; et voilà une double méprise qui amène des situations éminemment comiques,

(1) *Coltura delle Sicilie*, T. V, pag. 369, et *Storia de' teatri*, T. VI, pag. 306.

(2) Cette édition, que nous avons vue à Paris, n'a pas été connue par Palacci, par Toppi et par Fontanini, ni même par Quadrio et Signorelli.

(3) Viterbe, 1621, et Naples, 1628, in-12.

surtout lorsque la courtisane, attendant Flaminie qu'elle prend pour un jeune homme, ne veut recevoir ni Léandre ni Cintius qui venait pour les surprendre (1). Cintius, après avoir soupçonné Léandre, reconnaît dans Flaminie son véritable rival; et la chose devient très sérieuse, car il charge un assassin de le venger. Flaminie qui se voit tout à coup blessée, accuse Léandre de cet attentat. Enfin elle est reconnue par son époux, et tous deux peuvent se convaincre réciproquement de leur fidélité et de leur innocence.

On rencontre dans cette comédie des scènes fort touchantes, quoiqu'elles ne soient pas toujours assez bien préparées; mais ce qu'il y a de choquant, c'est l'épisode de la courtisane Doralice, lié à l'action par une circonstance trop légère, et qui, ayant d'ailleurs trop d'étendue et d'importance, semble rivaliser avec l'autre partie de la fable. On dirait que l'auteur, s'étant aperçu que l'une devenait trop sérieuse, crut tirer de l'autre ce qu'il fallait pour l'égayer. Il introduisit, en conséquence, une certaine *Polinesse*, mère de Doralice, donnant à sa fille des leçons qui sont le fruit de sa longue expérience. En élève docile, Doralice ne cesse de tromper et d'escroquer les nombreux galans qui l'entourent, jusqu'à ce que ce manége soit découvert par Cintius, qui finit par l'abandonner.

---

(1) *Sc.* 12, *Att. III.*

*La Ginevra* (1). C'est la dernière comédie que l'on connaisse de l'auteur, et elle fut publiée après sa mort. Il n'eût sans doute pas le temps de la revoir, car elle est bien inférieure aux autres. Elle a pour objet la fidélité de deux amans, Camille et Ginevra, qui, devant se séparer pour quelque temps, se jurent un amour éternel. Cependant on fait croire à Ginevra que *Camille*, parti pour l'Espagne, s'est marié avec une autre femme; et Camille, de retour à Milan, où il avait laissé *Ginevra*, l'entend aussi accuser de trahison. On cherche en vain à les consoler en leur proposant les partis les plus avantageux: Ginevra, toujours éprise de son amant, refuse de se donner à un autre; et Camille, regrettant sa bien-aimée, se désespère au point qu'il en devient fou. Enfin le valet qui les a trompés, agité de remords, vient avouer sa faute, et les deux amans se réconcilient et s'épousent.

On a de Gaetano trois comédies, qui, imprimées d'abord séparément, reparurent réunies à Naples, en 1644 (2). Elles sont intitulées: *L'Ortensio* (3), *les deux Vieillards* (4) et *l'Esclave* (5). Nous donnerons une idée de la dernière, plutôt pour mon-

(1) Viterbe, 1630, et Naples, 1645, in-12.

(2) In-4°.

(3) Rimini, 1609, in-8°, et Palerme, 1641, in-12.

(4) *I due Vecchj*, Naples, 1612, in-12.

(5) *La Schiava*, Naples, 1613, in-12.

trer la singularité de la manière adoptée par l'auteur, que son habileté dans l'art dramatique, qu'il faisait consister à compliquer les intrigues.

La jeune *Doralice*, de Sienne, enlevée à sa famille par des corsaires, se trouve vendue à *Pollion*, marchand d'esclaves napolitain. *Euriale*, Siennois comme elle, la reconnaît, en devient amoureux, et le fait savoir à ses parens, qui envoient aussitôt *Camille*, frère de Doralice, et *Laurent*, frère d'Euriale, avec l'argent nécessaire pour la racheter. Toutefois Euriale, craignant que Pollion ne vende son esclave avant que l'argent ne soit arrivé de Sienne, conçoit le projet de se vendre lui-même et d'employer la somme qu'il obtiendra à payer la rançon de Doralice. Quant à lui, il se rachètera lorsqu'il aura reçu l'argent destiné pour sa bien-aimée. Il confie sa résolution à Flaminius, son ami, qui l'exécute ponctuellement, situation qui ne laisse pas d'intéresser, bien qu'elle soit une imitation du trait attribué aux deux pythagoriciens Damon et Pithyas (1), et que *Sforza* degli Oddi a le premier transporté sur la scène italienne (2). Cependant Pollion vend son esclave au vieux Boniface pour 130 écus; il reçoit à compte deux chaînes d'or de la valeur de 100 écus, et promet à Boniface

---

(1) Diodore de Sicile; Cicéron *de Officiis*, etc.

(2) Voy. sa Comédie, *La Prigione d'Amore*, etc.

de lui envoyer l'esclave aussitôt qu'il aura reçu le restant de la somme.

Sur ces entrefaites Camille et Laurent arrivent à Naples, pour se rendre de là en Sicile où ils croient trouver Doralice. Mais le hasard présente Doralice aux yeux de Camille qui, de suite épris d'elle, ne songe plus qu'à la racheter pour lui-même, et va chercher l'argent nécessaire, pendant que *Malizia*, son valet, fait sentinelle devant la maison de Pollion. Dans ce moment arrive le valet de Boniface, chargé de remettre à Pollion la lettre d'avis et les 30 écus que Boniface doit encore, et d'emmener l'esclave; comme il est aussi simple que Malizia est rusé, celui-ci, se donnant pour le valet de Pollion, lui dit que son maître, occupé pour le moment d'une affaire très sérieuse, ne peut le recevoir; il se charge d'aller porter lui-même l'argent et la lettre, et engage le trop confiant valet d'aller attendre son retour dans l'église voisine. Celui-ci, ne demandant pas mieux, remet tout à Malizia, qui charge aussitôt *Truffa*, un de ses camarades, de se présenter à Pollion comme venant de la part de Boniface, pour lui remettre la lettre d'avis et les 30 écus, et recevoir l'esclave. Truffa s'acquitte de la commission; mais Laurent et son domestique, le rencontrant avec Doralice, et croyant qu'il l'amenait à Boniface, la lui enlèvent, et vont la confier à *Andrienne*, femme de Boniface, afin qu'elle la garde jusqu'à ce qu'on lui ait

rendu les deux chaines d'or que son mari lui avait soustraites pour payer Pollion.

Ainsi tous les personnages vont se trouver dans le plus grand embarras. Boniface, croyant déjà posséder Doralice, se voit accablé d'injures par sa femme, qui lui reproche de l'avoir volée, et cela pour lui donner une rivale. Son étonnement augmente, lorsqu'il apprend que son valet n'a pas reçu l'esclave, et que par conséquent il en est pour ses deux chaines d'or. Camille apprend aussi que Doralice se trouve entre les mains d'Andrienne; et Flaminius, instruit par hasard de tout ce que Camille et Laurent viennent de faire, et ayant reçu de Pollion les deux chaines d'or, pour prix d'Euriale qu'il lui a vendue, court chez Andrienne, lui remet les chaines et emmène Doralice. Aussitôt il se rend sous les fenêtres d'Euriale pour lui faire savoir que sa maîtresse est rachetée; celle-ci, se voyant si près de la maison de Pollion, et craignant qu'on ne l'y reconduise, saisit le moment où Flaminius n'a pas les yeux sur elle, et s'échappe. Grande surprise de Flaminius, lorsqu'il s'aperçoit qu'elle n'est plus avec lui. Camille n'a cependant pas tardé à porter de l'argent à Andrienne pour ravoir la jeune esclave, et, ne la trouvant plus, il suppose que Laurent l'a prévenu. Laurent survient, et tous deux sont bien étonnés en apprenant qu'on est venu au nom de Camille, rapporter les deux chaines d'or et retirer Doralice. Tous s'accordent à penser que

le coup part de Boniface et de Pollion. Quel doit être l'embarras de ce dernier, lorsque Laurent, Camille, Andrienne et Boniface lui-même viennent tous à la fois lui demander des éclaircissemens !

Retournons maintenant à Doralice, qui, pour mieux se dérober aux poursuites, s'est déguisée en pélerin. Elle rencontre Flaminius, et veut d'abord s'assurer s'il est vraiment l'ami d'Euriale, comme elle le soupçonne. Elle se donne le nom d'Euriale, et raconte tout ce qui venait d'arriver à son amant. Flaminius étonné dit aussitôt qu'il connaît un Euriale dont la situation est absolument la même. Ainsi Doralice se trouve instruite de ce qu'elle voulait savoir; mais Flaminius, prenant le faux pélerin pour un émissaire de Pollion, le quitte pour aller à la recherche de la jeune esclave. Euriale, sachant que Doralice avait été vendue, et n'entendant plus parler de Flaminius, révèle à Pollion sa véritable condition, et lui jure de le récompenser largement, s'il veut lui rendre à l'instant même la liberté. Pollion, qui craint qu'on ne vienne chez lui faire des perquisitions, consigne Euriale à Camille et à Laurent, et ceux-ci lui promettent la liberté à condition qu'il leur dira ce qu'est devenue l'esclave pour laquelle il s'est vendu. Euriale ne sait que répondre, et Camille va jusqu'à le menacer de le tuer; mais le poète fait arriver fort à propos Doralice, toujours déguisée en pélerin; elle apaise la colère de Camille, et s'engage à lui donner ce

qu'il exige d'Euriale. Elle leur raconte toute son histoire et celle de son amant ; et bientôt Camille et Laurent reconnaissent l'un, sa sœur Doralice dans le pélerin, et l'autre, son frère dans Euriale. Tous les autres personnages surviennent et se réjouissent avec eux de cette heureuse découverte.

Nous n'avons fait qu'esquisser légèrement les situations les plus remarquables de cette singulière comédie. Gaetano, comme tous les poètes comiques de la même école, veut plutôt surprendre les spectateurs par la multiplicité des incidens les plus imprévus, que rendre compte des moyens qu'il emploie. Aucun, que je sache, n'a renfermé dans une même action autant d'événemens merveilleux ; ce qui est toujours une preuve de la fécondité d'un talent, dont il abusa. Nous lui ferons surtout un mérite d'avoir écarté de ses pièces ces parasites, ces capitaines fanfarons, ces pédans, dont ses contemporains ne savaient pas encore se passer.

Nous allons nous occuper d'un poète qui essaya un nouveau genre de comédie ou plutôt qui entreprit de ressusciter ce qu'on appelait la *comédie ancienne:* nous voulons parler de Scipion Errico. Il pensait qu'on pourrait rétablir sur la scène moderne la comédie d'Aristophane, sans tomber dans l'abus que ce poète en fit, au détriment de la philosophie et de la morale. Il trouvait dans les vices et les faiblesses des hommes de lettres des sujets fort gais et d'un grand intérêt pour la comédie ; mais, loin de

se borner à des vues générales, il voulait présenter aux spectateurs les individus eux-mêmes, leur caractère, leurs opinions, leurs aventures, et les corriger en les tournant tant soit peu en ridicule; de manière cependant à ce qu'ils ne pussent se fâcher ni se plaindre. Mais en supposant même que l'on n'eût pas franchi les bornes, comment se flatter de ne pas exciter le ressentiment de ceux qui se seraient vus en butte à ces traits satiriques? Quoi qu'il en soit, Errico donna lui-même l'exemple en publiant les *Révoltes du Parnasse* (1), où il eut spécialement en vue d'attaquer les prétentions des Marinistes, et d'autres littérateurs de son temps.

*Gaspard Murtola* fait le Prologue. Il s'efforce de prouver que si la discorde est funeste à la morale, elle est au contraire favorable à la poésie. Plus les poètes se combattent et se chargent d'invectives, plus ils acquièrent, dit-il, de célébrité. Ainsi, selon lui, Homère, Petrarca et Tasso ont dû en grande partie leur renommée aux attaques de leurs Zoïles. Il n'hésite pas à dire qu'il devra la sienne à ses disputes toujours renaissantes avec Marini; et, pour faire partager le même sort à l'auteur de la comédie qu'il annonce, il ajoute que ce poète, tout ignorant qu'il est de l'art comique, espère du moins

(1) *Le Rivolte di Parnaso*, Messine, 1626, in-4; Venise et Milan, 1626, in-12, etc.

se faire quelque célébrité, en médisant de ses confrères.

Les personnages de la comédie sont Apollon, les Muses, Marini, Capprali, Boccalini, Dante, Petrarca, Boccaccio, Tasso, Ariosto, Homère, etc. La scène est sur le Parnasse; il s'agit de marier Calliope, et un grand nombre de poètes se disputent la main de cette muse.

*César Caporali* a mérité d'être nommé portier du Parnasse. Il se plaint cependant de ce que sa place l'oblige de répondre à cette foule de poétereaux et de pédans importuns qui frappent à tout moment pour être admis dans le temple de l'immortalité. Toutefois il est heureux qu'on l'ait mis là pour vérifier les titres des candidats et repousser tous ceux qui ne sont pas dignes de l'honneur qu'ils réclament. On frappe, et c'est Marini qui se présente. Il vient d'apprendre que Calliope veut se marier avec un des poètes épiques, et il croit mériter la préférence. Cependant il se recommande aux bonnes graces du portier qui, de son côté, lui promet de l'appuyer de tout son pouvoir. Capprali félicite Calliope du nombre de concurrens qui aspirent à sa main : tous demandent à lui être présentés, mais il n'y en a que quatre à qui elle accorde cette faveur : ce sont Trissino, Ariosto, Tasso et Bracciolini. Elle charge Caporali de leur dire qu'elle consent à les écouter, pourvu qu'ils ne viennent pas la fatiguer avec leurs métaphores et d'autres semblables futili-

tés. Caporali l'assure que ce n'est pas là leur défaut. Ce qui est singulier, c'est que, malgré la protection qu'il a promise à Marini, ni lui ni Calliope ne sont prévenus en faveur de ce poète. On remarque aussi que, de toutes les Muses, Erato seule se montre passionnée pour Marini, à cause de ses inventions lyriques; et cela l'expose aux railleries de ses compagnes, qui lui reprochent sa honteuse partialité.

Apollon, entouré des Muses et de divers poètes classiques, préside son conseil. Boccalini, en sa qualité de secrétaire, présente nombre de requêtes qu'on avait depuis long-temps oubliées. Apollon dit qu'il n'a pu pourvoir aux vrais besoins de la poésie, à cause de l'importunité des poètes espagnols et de Lope de Vega, leur chef, qui l'ont occupé tout entier. Ils demandent, dit-il, que leurs tragédies et leurs comédies soient jugées dignes de l'immortalité, quoiqu'elles s'éloignent des règles d'Aristote, et des lois adoptées par les autres nations civilisées; ils veulent que le temps de la fable ne soit pas borné à une seule journée, mais qu'il puisse s'étendre à un intervalle de trois ou quatre cents ans; que la scène n'ait pas de lieu déterminé, mais qu'elle embrasse le monde entier. Si l'on en croit le poète, ils allaient jusqu'à prétendre que, dans la même scène, deux personnes pussent dialoguer entre elles, tout en demeurant dans deux villes aussi éloignées l'une de l'autre que le sont, par exemple, Naples et Milan. Il est même étonnant qu'on ait

réclamé cette innovation bien avant qu'on eût pu la justifier, par la raison que l'espace et le temps, n'exprimant que des rapports de distance et de succession, peuvent aisément être plus ou moins resserrés, pourvu que les personnes se présentent en des points assez différens pour être distinguées l'une de l'autre. Mais, comme cette logique n'était pas connue alors, la prétention bizarre des poètes espagnols fit tellement rire Apollon et les Muses, que les successeurs de ces poètes n'osèrent la renouveler. Du reste, ce dieu vieilli de la poésie, pour être quitte des importunités de ces novateurs, leur accorde tout ce qu'ils demandent; et l'on passe à l'examen des nouvelles requêtes.

Boccalini en donne lecture; on délibère, et Apollon prononce. La discussion roule successivement sur l'abus des métaphores, des dédicaces, des éloges, et sur le pédantisme des grammairiens. Les académiciens de la Crusca, qui venaient de publier le premier essai de leur vocabulaire, invoquent la protection d'Apollon, pour faire respecter leurs maximes, et surtout ce beau style des *Trécentistes* que des profanes osaient traiter de grossier et d'inintelligible; mais comme c'était dans ce jargon qu'ils avaient rédigé leur requête, Apollon, qui ne le comprend guère, consulte, avant de prononcer, Petrarca, Dante et Boccaccio. Le premier avoue qu'il a tout-à-fait oublié ce vieux langage, que de son temps même il avait méprisé; les autres pro-

posent qu'on ordonne de n'employer que les mots consacrés par le vocabulaire de la Crusca. Thalie perd patience; elle se déclare contre la barbarie des *Trécentistes*; et regarde ce vocabulaire comme un fléau pour la langue italienne; car, dit-elle, on n'y trouve que l'explication de quelques mots surannés; les autres ne sont pas bien définis, et souvent même ils sont mal expliqués. Les autres Muses partagent l'opinion de Thalie, et Apollon rejette la demande des académiciens. On s'occupe ensuite du nombre et de la contradiction trop manifeste des règles dont on avait surchargé la grammaire italienne, et de la folie de ces misérables pédans qui prétendaient, au moyen de ces règles, empêcher toute liberté de penser et d'écrire. On entend aussi des plaintes contre quelques poètes plagiaires, et l'on n'épargne guère les bizarreries de Marini et de ses partisans. Ce qu'il importe le plus de remarquer, c'est que les mesures prises dans cette séance littéraire, ne furent pas assez efficaces, et que les vices qu'on voulait corriger survécurent long-temps encore à cette trop légère correction.

Calliope reçoit enfin ses prétendans l'un après l'autre, savoir : Trissino, Ariosto, Tasso, Marini, Bracciolini et Homère. Chacun fait valoir ses titres. Calliope, à son tour, n'épargne aucun d'eux, et leur adresse successivement ses observations critiques. Elle semble préférer Tasso à tous ses rivaux, et surtout à Marini qu'elle chasse de sa présence.

Mais aussitôt qu'elle revoit Homère, son premier époux, elle se réconcilie avec lui, tout vieux et tout aveugle qu'il est, et lui trouve encore bien des qualités dont les poètes modernes lui paraissent entièrement dépourvus.

Caporali veut en même temps consoler les autres Muses, et particulièrement Uranie, Erato, Melpomène et Thalie, qui avaient conçu des prétentions sur les poètes rebutés par Calliope. Il les fait d'abord cacher chacune dans une grotte séparée; ensuite il envoie dans chaque grotte un poète, en lui disant que Calliope en personne lui a ménagé cet aimable tête-à-tête. Ainsi il envoie Marini à Erato, Trissino à Melpomène, Arioste à Thalie et Tasso à Uranie. Bientôt ils reviennent tous avec elles au son des trompettes qui annoncent les décisions d'Apollon, et chacun d'eux, content de son partage, reste attaché à la Muse que Caporali lui avait destinée. L'auteur faisait entendre par ce choix que Marini était plus propre au genre érotique, Trissino au tragique, Arioste au comique, et Tasso au lyrique.

L'auteur fit paraître, quelque temps après, une autre pièce du même genre, dirigée plus spécialement contre Stigliani, sous le titre de *Querelles du Pinde* (1). Elle est divisée en cinq actes, dont les

(1) *Le Liti di Pindo*, *commedia*, *tragicommedia in commedia*, Messine, 1634, in-12.

quatre premiers sont en prose, et le cinquième en vers, hormis la dernière scène. A ces bizarreries près, elle ne mérite aucune attention. On vit en même temps une autre pièce dans le même genre, mais toute en vers, intitulée *le Mariage des Muses* (1). L'auteur était Jean-Jacques Riccio, de Rome; il se plut à faire figurer dans sa pièce les meilleurs poètes en tous genres, soit latins, soit toscans; et à faire parler chacun d'eux dans le style et le mètre qui lui est particulier. On trouve dans cette pièce quelques chœurs, et le nombre des personnages s'étend jusqu'à 47. On doit au même auteur la *Poésie mariée*, et les *Poètes rivaux*; la dernière de ces comédies parodie aussi les différens styles des poètes qu'Errico met en scène (2).

Une comédie encore plus remarquable que les dernières que nous venons de citer, est *La Foire* de Michel-Ange Buonarroti, neveu du célèbre Michel-Ange, et qu'on appelle le Jeune, pour le distinguer de son oncle. Cet écrivain qui, plus que tant d'autres, contribua à l'étude de sa langue et aux progrès des beaux-arts, naquit à Florence, en 1568. Il étudia les mathématiques sous la direc-

(1) *Il Maritaggio delle Muse, poema drammatico*, etc. Orviète, 1625, Venise, 1626, et Milan, 1629, in-12.

(2) *La Poesia maritata, commedia allegorica*, etc., et *I Poeti rivali*, etc. Rome, 1632, et Venise, 1638, in-12.

tion de Galileo; mais il s'adonna plus spécialement aux beaux-arts et aux belles-lettres. Bientôt il fut admis à l'Académie Florentine, où il fit plusieurs leçons; quoiqu'il affectionnât davantage celle de la Crusca, dont il fut nommé plusieurs fois conseiller, consul et archiconsul. Outre les divers services qu'il lui rendit, il prit une grande part à la première édition qu'elle fit de son vocabulaire. Buonarroti sentit la nécessité de nourrir de connaissances plus solides l'étude de la langue, qui autrement serait stérile et fatigante: il réunit chez lui un nombre choisi de savans pour s'occuper de recherches et de discussions sur les antiquités de Florence. Il fit encore plus; il consacra à la mémoire du grand Michel-Ange un monument non moins honorable pour tous les deux, qu'utile pour l'instruction de ses concitoyens : ce fut une fort riche galerie, dont Pierre de Cortone fit les dessins, et qui coûta jusqu'à 22,000 écus. Il passa sa longue vie, jusqu'en 1646, au milieu de ses études et de ses amis, dirigeant parfois des fêtes publiques pour divertir tantôt la cour, tantôt la ville. Nous devons à ces occasions solennelles les diverses pièces dramatiques qu'il publia ou fit représenter (1); mais celles qui lui firent le plus d'honneur, sont la

(1) *Il Natale d'Ercole*, etc. Florence, 1605, in-4°; *Il Giudizio di Paride*, etc. Ibid., 1607, 1608, in-4°; *Il Balletto della Cortesia*, ibid., 1613, etc.

*Tancia*, dont nous parlerons bientôt, et *La Foire*, dont nous allons rendre compte.

Cette pièce se présente d'abord sous une forme très singulière. Elle est divisée en cinq *Journées*, dont chacune l'est en cinq actes, ce qui fait que la pièce entière comprend vingt-cinq actes. On avait déjà vu en Italie ce nom de *Journées* donné à quelque pièce ou à ses actes, mais aucun poète ne les avait portées à un aussi grand nombre que le fit Buonarroti. On ne peut assurer s'il le fit pour imiter et accréditer l'exemple des Espagnols, ou plutôt à cause de la nature de son sujet; mais ce qui est certain, c'est que chacune dés cinq divisions constitue une pièce presque complète, et que la comédie entière offre une suite de cinq pièces. En effet, elle fut jouée publiquement, dans le carnaval de 1618, et la représentation prit cinq soirées consécutives; l'auteur en dirigea la mise en scène. Depuis il ne cessa de la retoucher; mais elle ne fut imprimée qu'un siècle après, et parut dans une belle édition, avec les *Notes* de l'abbé A.-M. Salvini (1).

Le mérite spécial de cette pièce, c'est le but que l'auteur s'était proposé en la composant. Ce n'est pas aux progrès du genre comique, mais à ceux de sa langue qu'il consacra son travail. Nous venons

(1) *La Fiera, commedia urbana*, etc. Florence, 1726, in-fol.

de voir qu'il avait pris part à la première compilation du vocabulaire de la Crusca. Peut-être n'approuvait-il pas le trop de réserve qui empêchait la plupart de ses collaborateurs de laisser passer des mots et des locutions que leur fournissait la langue du peuple; et ce qu'ils n'osaient pas se permettre dans leur vocabulaire, il ne craignit pas de le faire dans sa comédie. Il chercha donc un sujet qui pût plus que tout autre le mettre à même d'étaler les richesses de sa langue, et de faire sentir combien elle est propre à exprimer tous les genres d'idées et d'actions relatives aux différens arts et aux différens métiers. Pythagore comparait le monde à une foire : ce fut une foire que Buonarroti imagina, afin de pouvoir réunir des personnages de tout rang et de toute profession, pour les faire agir et parler tour à tour. Ainsi il rassembla des incidens, des caractères et des circonstances qui servissent la langue et la grammaire de préférence aux moyens qu'eût exigé l'art du poète comique.

Sous ce point de vue, la *Foire* de Buonarroti ne présente qu'une suite d'incidens qui ordinairement n'ont pas entre eux assez de rapports, et qui souvent donnent lieu à des dialogues plus ou moins animés, mais dont les uns n'ajoutent aux autres aucun intérêt. Elle manque d'action; et quoiqu'on y rencontre beaucoup de détails, des caractères et des aventures très comiques, et une élégance capable de charmer les amateurs de ce genre de

beauté, elle se traîne trop lentement, et l'on n'arrive à la fin que fatigué, malgré le repos accordé après chaque journée. Quant aux autres qualités de la pièce, elle est écrite en vers non rimés, et la versification est mêlée de septénaires et d'hendécasyllabes. L'auteur semble s'être plus approché que ses devanciers du type de la versification comique, qu'on n'a pas encore atteint chez les Italiens. On trouve çà et là des chœurs charmans, dont quelques-uns contiennent des couplets bien plus favorables à la mélodie, que tout ce qu'on avait fait en ce genre. Le nombre des personnages est tel qu'il convient à une foire. Dans la première journée on en compte vingt-trois, outre diverses bandes de jeunes gens, de fous, de palefreniers, etc. La seconde en présente cinquante-six, et près d'une vingtaine de chœurs différens; ainsi des journées suivantes; et l'on distingue parfois des caractères plus ou moins piquans et variés, tels que des avocats, des médecins, des sorciers, des ermites, des bohémiens, etc.; souvent même ils sont tracés avec assez de vérité.

Chaque *Journée* a son Prologue, que l'auteur appelle *Introduction*. Ces *Prologues* roulent sur quelque moralité relative aux incidens qui vont se passer: ainsi chacun d'eux annonce la pièce qui le suit. Les personnages en sont des êtres métaphysiques personnifiés, tels que l'*Industrie*, le *Commerce*, l'*Intérêt*, etc. Ne pouvant suivre tous

les détails qu'on trouve dans les *Introductions* et dans les *Journées*, nous indiquerons quelques-uns de ceux qui nous sembleront le plus capables de piquer la curiosité du lecteur.

Dans le premier *Prologue*, quelques soldats, après avoir envié la condition paisible des autres hommes et maudit la leur, qui les expose à perdre le repos, la santé et la vie pour gagner seulement quelques sous, ouvrent la porte de la ville, et l'on voit entrer, avec le peuple, *l'Art* traîné sur un char par les divers *Travaux*. Il est suivi d'autres personnages de même nature, parmi lesquels on distingue *le Commerce;* celui-ci adresse une leçon bien grave à des auditeurs qui paraissent ne le connaître guère. « Je suis *le Commerce*, leur dit-il; sans moi, les hommes marcheraient nus, comme les chiens, les ânes et les brebis, et vivraient, à l'instar des bêtes. » Il leur reproche de l'avoir méconnu. « O Florentins, quoique vous ne m'estimiez et ne m'aimiez plus comme autrefois, lorsque vous tiriez tant d'argent des pays lointains, je viens vers vous pour vous prier d'assister du moins à une foire qui se tient près de vos murs. »

Dans la première *Journée*, on voit le Podestat occupé à donner des conseils et des ordres pour que chacun de ses subalternes s'acquitte de ses fonctions pendant la foire. Il visite successivement la douane, l'hôpital, le bain, l'auberge, la prison; et, donnant partout des instructions, veille à ce

que tous les besoins soient satisfaits. Au milieu de ces scènes monotones, un infirmier rend compte des diverses maladies, et surtout des folies qui règnent dans l'hôpital (1). Mais tout à coup, grande et subite alarme! Les fous se sont échappés, et menacent de mettre tout sens dessus dessous. En effet ils arrivent, improvisant et chantant des couplets, chacun suivant la nature de sa folie. L'un croit être un éléphant, un Bassa, une pleine Lune; l'autre fouille le sol pour chercher un trésor; celui-ci se vante d'avoir trouvé la quadrature du cercle et fixé le mercure; celui-là, se croyant au-dessus d'Aristote et de Platon, est convaincu que personne n'est plus savant que lui; et tous répètent ce refrain : « Qui n'est pas encore fou, le sera tôt ou tard (2). » Ils portent le trouble dans la foire; une foule de marchands viennent se plaindre des dommages qu'ils leur ont causés; ils menacent même de piller la maison du Podestat. Pendant qu'on tâche d'arrêter le désordre, on vient annoncer que tous les fous ont été pris dans une espèce de trébuchet, et conduits en prison. La *journée* est à sa fin, et un chœur de soldats fait retirer les

---

(1) *Sc. 4, A. III.*

(2) *Chi non è pazzo, impazzerà*
*Di qui a poco, o à lungo andar,*
*S'ei tira vento pel suo girar.*

*Sc. 10, A. II.*

dames, qui pourraient de nuit être victimes des folies des sages, et les invite à revenir le lendemain.

L'*Introduction* de la seconde *Journée* est pleine de poésie. Le *Négoce* réveille les *Affaires* et chasse le *Sommeil*, les *Rêves* et le *Loisir*. Ce dernier ne cesse de se moquer des Affaires, et de recommander au Sommeil une multitude de jeunes gens qui, dévoués à son culte, ne cherchent que le repos; car ils se sont aperçus qu'ils maigrissaient à mesure que le Sommeil s'éloignait d'eux (1). De petits *Repos* bercent cependant le *Loisir*, en chantant et en l'éventant avec des branches. A ce tableau en succède un autre d'un genre tout opposé : la *Pauvreté*, l'*Industrie*, la *Parcimonie*, se font connaître pour ce qu'elles sont; mais ce qu'il y a de plus remarquable, c'est que le *Trafic* exclut de sa suite, non le *Mensonge* qui cherche à concilier les personnes pour leur faire du bien, mais celui qui les trompe pour leur faire du mal (2).

La cloche donne le signal de l'ouverture de la foire, et le mouvement de la ville recommence. On

(1) *Che poche ore che stia da te remota,*
*La gioventù gentil, ben sai, dimarca.*
Sc. 3.

(2) *Che tu sei la Bugia senza malizia,*
*Donna di buona mente*, etc.
Sc. 8.

voit le monde qui se presse : des bourgeois, des marchands, des douaniers, des soldats, etc. Le Podestat paraît et reparaît dans la foule, et rien n'échappe à sa vigilance. On entend, entre autres personnages, un parfumeur, un confiseur, un bijoutier, qui, en faisant la description des objets étalés devant eux, expliquent, d'une manière ingénieuse, plusieurs estampes et des proverbes dont elles exposent le sujet. Un groupe de dames et de demoiselles vient encore égayer la scène (1). Ne sachant si elles doivent se hasarder à parcourir la foire, elles délibèrent sur ce qu'elles feront ; les unes veulent marcher, les autres s'y refusent ; celles-ci s'amusent à cueillir des fleurs, celles-là s'endorment sur l'herbe, et rêvent qu'elles se marient ou qu'elles font naufrage. Quelques-unes racontent, à tour de rôle, de courtes nouvelles, et ensuite se proposent des énigmes et chantent des historiettes ; enfin toutes s'endorment, et bientôt les voilà surprises par une foule de jeunes gens qui, après les avoir réveillées, s'offrent de les conduire à la foire. Elles sont sur le point d'accepter, lorsqu'un chœur de vieilles femmes vient les gronder et les ramène chez elles. On voit paraître successivement des comédiens, des charlatans, des écoliers, des mariniers, et même des pèlerins cafards

(1) *Sc.* 7, *A. III.*

qui demandent l'aumône en chantant (1); et pendant que le Podestat écoute tantôt l'un, tantôt l'autre, on vient l'avertir qu'un marchand se livre à la magie, et l'on apporte comme preuve quelques bagatelles symboliques, relatives à la vanité des titres, des complimens et de l'étiquette. Le Podestat ordonne aussitôt qu'on les jette dans la rivière, et ses subalternes, appliquant cet ordre à une foule d'autres marchandises, en tirent plusieurs sujets de plaisanteries, qui remplissent tout le cinquième acte.

Le *Commerce* reparaît encore dans l'*Introduction* de la troisième *Journée*; il cherche à employer divers personnages dont il a besoin, tels que le *Courtage*, la *Bonne-foi*, la *Garantie*. Il y a en outre un chœur d'*Orages*, car souvent ils entrent aussi pour quelque chose dans les vicissitudes du commerce. Les individus des *journées* précédentes se montrent de nouveau dans celle-ci, et quelquefois assez mal à propos. Il faut distinguer cependant une conversation entre quelques écoliers et le libraire Mosca. Quintus, écolier plein d'esprit, lui demande s'il a quelque ouvrage qui ait la vertu

(1) *Fate, donne dabbene,*
*Fate la carità,*
*Fateci un po' di bene,*
*Che a voi n'avanzerà.*

*Sc. 29. A. IV.*

d'endormir à la quatrième ligne. Mosca lui en montre plusieurs, et spécialement une poétique toute récente. Quintus, qui cependant ne connaissait pas les nouvelles doctrines de nos jours, se met à parler de ce genre d'études. Il le trouve stérile et pédantesque, et fait pour barrer le chemin à la liberté qui brûle de tout parcourir et de tout connaître, et qui doit gravir les montagnes et s'enfoncer dans les forêts (1). « Ces études, dit-il, imposent aux esprits des règles; elles enchaînent le génie (2); elles le forcent à marcher dans un chemin étroit, entre une roche escarpée et un fleuve rapide, et où il risque de tomber à tout moment, s'il s'écarte du sillon tracé devant lui (3). Gardez donc, croyez-moi, ce bel ouvrage pour ces petits esprits à qui l'intelligence a départi un terrain trop borné, et qui

(1) *Studj son questi, che chiudono i passi*
*Dell' altrui libertà penetratice*, etc.
*Sc.* 9, *A. II.*

(2) *Studj che vogliono metter le pastoje*
*D' una regola misera a cervelli*
*Che incatenan gl'ingegni*, etc.
*Ibid.*

(3) *Se non sù per le sponde*
*D'un argine angustissimo, che quinci*
*Abbia un fiume corrente, indi una rupe,*
*Da rompervisi il collo in quattro passi,*
*Se altri non tiene il piè sempre in solco*, etc.
*Ibid.*

n'osent pas en franchir les limites (1). » Nous remarquons ces traits pour faire voir que cette manière de penser était alors si générale, qu'on ne craignait pas de l'exposer sur la scène.

Nous ne suivrons pas d'autres incidens qui donnent au poète l'occasion de faire parler à ses personnages le langage le plus approprié à leur condition. Ainsi il nous conduit tour à tour dans une prison, dans une auberge, dans un corps-de-garde. Là on chante, ici on joue aux cartes; ailleurs on s'amuse à regarder les passans; plusieurs se disent ce qu'ils ont vu ou acheté à la foire; on décrit même la représentation d'une comédie et de ses intermèdes, ce qui amène quelques considérations sur l'art et la morale.

L'*Introduction* de la quatrième *Journée* offre une satire piquante des marchands et de leur morale. C'est l'*Intérêt* qui donne des leçons à ses satellites, le *Monopole*, la *Fraude*, la *Rapacité*, l'*Hypocrisie*, la *Tromperie*, etc.; et ces braves gens finissent par chanter en chœur que l'intérêt a régné de tout temps et dans toutes les classes de la société. « Parcourez, disent-ils, les siècles les plus reculés, « fouillez les archives, les annales et les chroni- « ques; examinez les riches, les indigens, les rois,

(1) *Levala, via, serbala a quei meschini,*
*Ch'ebber poco terra per patrimonio*, etc.

« les esclaves; et partout vous verrez des bourses « et des coffres-forts, et l'Intérêt régner en sou« verain (1). »

Cette *Journée* a plus de mouvement que les autres et présente des scènes assez plaisantes. En voici quelques-uns. Pendant que des jeunes gens s'amusent à donner une aubade, des infirmiers, déguisés de diverses manières, se proposent de leur faire peur, et ce sont eux-mêmes qui se trouvent effrayés. — Une vieille Bohémienne apprend à ses apprenties l'art de dire la bonne aventure. — Plusieurs d'entre elles apostrophent les passans, et les invectives qu'elles leur lancent sont appropriées à la condition de chacun d'eux. — Des écoliers se communiquent des vers qu'ils viennent de composer pour leurs belles. — Des dames racontent à des gentilshommes leurs diverses aventures, en se moquant des hommes. Mais, pendant que tout le monde est à converser, on apprend qu'un grand tumulte vient d'éclater dans la foire; que plusieurs demoiselles ont été surprises par une bande d'hommes déguisés; qu'elles sont parvenues à se sauver par différens chemins, et que

(1) *Riscorri i tempi addietro in là, in là;*
*Spolvera archivj, e legge annali e croniche, etc.*
*Ricchi guarda, e mendichi, e servi, e re;*
*Che ognor tu troverai*
*Borse e salvadanai,*
*E regnar l'Interesse sempre mai.*

la femme du Podestat s'est réfugiée, avec une de ses filles de chambre, dans un couvent de moines. Voilà le Podestat bien embarrassé; occupé de faire chercher sa femme, courant çà et là pour réparer le désordre, il se voit arrêté à tout moment par des gens qui viennent le consulter; en même temps plusieurs personnes, amenées devant le juge, s'accusent mutuellement de fraude et de supercherie; et le juge, étourdi de leurs criailleries, ne sait plus comment les apaiser. Tout cela est animé et plaisant. On voit tout à coup des voleurs qui cherchent à s'échapper, et des marchands qui les poursuivent; un pédant avec une troupe d'écoliers à la débandade, des vieillards et des jeunes gens, des femmes et des hommes fuyant tous pêle-mêle, et au milieu de cette confusion, un voleur qui s'efforce de rouler un ballot, et d'autres qui se disputent une pièce de drap. Enfin les uns se plaignent, les autres murmurent; une foule de monde entoure le Podestat pour lui demander justice; mais la perte de sa femme l'a fait tomber en défaillance, et il ne peut entendre personne. Le dernier acte de cette *journée* devait produire un grand effet sur le théâtre.

Les funestes suites du désordre font toujours sentir le besoin de l'ordre; et c'est là le sujet de la cinquième *Journée.* Le poète commence par nous faire voir, dans l'*Introduction*, la *Politique* chargeant la *Vertu*, la *Justice* et les *Lois* du bien-

être de la société; elle leur recommande d'en écarter les vices et l'inégalité qui les nourrit tous. Cependant on fait une exception en faveur du *Mensonge*, qui venait de tromper l'*Intérêt* et ses satellites, et de les faire noyer. La Politique, pour l'en récompenser, change son nom odieux de Mensonge, en celui de *Poésie*; et par-là le poète veut nous faire entendre que ce n'est qu'à la poésie qu'il est permis de mentir. A cette occasion le chœur donne des conseils qui méritent d'être rappelés. « Que le poète, dit-il, tremble avant de « prendre la plume; mais, dès qu'il l'a saisie, qu'il « n'expose pas l'histoire telle qu'elle est (1). On « exige de lui de l'invention et du génie; suivre le « chemin le plus court et le plus facile, pendant « qu'un autre tire l'âne par le licou, c'est le métier « de Tite-Live et des historiens; et qui sait s'ils « n'ont pas eux-mêmes mêlé plus d'une fois le « mensonge à la vérité (2)? Enfin qu'aucune chaîne « n'arrête le génie du vrai poète, qui doit errer en « liberté. Dès que son navire est lancé à travers « les vagues, qu'il aille où bon lui semble. La poé- « sie ne connaît pas de routes déterminées; qu'elle « s'élève à son gré, soit que la raison la conduise

(1) *Chi tempera la penna a far poemi,*
*La prima cosa tremi*, etc.

(2) *Ma chi sa che anche questi*
*Sul ver colla bugia non faccian nesti?*

« ou que le génie l'emporte (1). C'est ainsi qu'elle « peut trouver des mondes nouveaux, et voler jus- « que dans le sein de Jupiter (2). »

Enfin nous sommes à la dernière *Journée*; ce qu'elle présente de plus remarquable, c'est le tableau de quelques ermites qui s'exhortent en chantant à quitter la ville, ce séjour de perdition que le vice et les diables ont choisi pour asile, et à retourner dans leurs pauvres et paisibles chaumières; ils préfèrent au bruit la solitude, les prières et la pénitence, et ne veulent que pleurer leurs péchés. Leurs exhortations édifient jusqu'aux sbirres, et l'un de ces derniers veut même partir avec eux. Ils font plus : ils découvrent celui qui a causé tant de confusion dans la foire; c'est un démon, désigné par le nom de *Cacocerdo*, Gain injuste. Enfin le calme est rétabli; le peuple reconnaît *Cacocerdo* et le tue; il remercie les ermites, rend graces à Dieu qui les a envoyés; et la pièce se termine par des réjouissances qu'occasionne le retour de la femme du Podestat.

---

(1) *Limitate non ha la poesia*
*Strada, sentier, nè via*, etc.
*Vadia pur dove vuol,*
*O che ragio la meni,*
*O che ardito pensier la levi a vol.*

(2) *Far nascer regni, aprir provincie nuove,*
*Salire in grembo à Giove*, etc.

Telle est cette comédie qui, pendant cinq jours, nous présente une suite de scènes peu liées entre elles, et, de plus, trop simples, trop communes, pour nous intéresser long-temps. On y aperçoit cependant quelque analogie avec la manière d'Aristophane, surtout dans les *Introductions* ou Prologues. On ne peut lui refuser une certaine originalité; mais qu'est-ce que ce mérite, en l'absence de toute verve comique, et si le poëte, spécialement occupé des intérêts de la langue et de la grammaire, ne s'est pas permis cette liberté qu'il recommande, et qui pouvait seule lui donner ce qui lui manque?

# CHAPITRE IX.

---

Le Drame-pastoral au XVII^e siècle : abondance stérile et décadence précipitée du genre. — L'*Eglogue* en action. Celles du célèbre Frilicaja, indignes de sa réputation. — Benoit Menzini, imitateur de Sannazar ; son *Académie Tusculane*, opposée à l'*Arcadie* de son modèle : analyse de ce roman prétendu pastoral. — Gabriel Zinani ; sa vanité littéraire, comparée à celle du Napolitain Fabius Ottinelli. — Gabriel Chiabrera surpasse la plupart de ceux qui l'avaient précédé dans cette carrière. — *La Philis de Sciros*, de Guidubaldo Bonarelli : analyse raisonnée de cette pastorale, honorablement citée après l'*Aminta* et le *Pastor fido* : critiques dont elle fut l'objet, réfutées par l'auteur. — Le bouvier Péri. — L'*Harmonie de l'Amour* de Scipion Errico. — L'*Elvio* de Jean-Marie Crescimbeni. — Les *Rustres* (*Rozzi*), académiciens de Sienne, reprennent leurs *farces rustiques*, au commencement du XVII^e siècle. — Campani, l'un de ces auteurs : idée de sa pièce intitulée *Le petit Couteau*. — François Mariani surpasse la plupart des poètes de cette école. — Extraits de quelques-unes de ses pièces. — Michel-Ange Buonarroti, l'auteur de *La Fiera*, publie sa *Tanzia*, qui éclipse toutes les pièces de ce genre. — *La Rosa* de Jules-César Cortèse.

Le *Drame-pastoral* qui, dans le XVI^e siècle, fut porté à sa perfection par l'*Aminta* de Tasso, et ne tarda pas à dégénérer dans le *Pastor fido* de Guarini, eut encore plus de vogue que la bonne

comédie et la bonne tragédie. Jules-César Cortèse, que nous verrons bientôt se distinguer dans ce nouveau genre, et qui florissait vers 1620, nous raconte, dans son *Voyage burlesque du Parnasse*, qu'Apollon, donnant un grand repas aux Muses et aux poètes, leur servit pour entrées une quantité énorme d'*Églogues* et de *Farces pastorales;* et qu'après que tout le monde s'en fût rassasié, il en resta encore pour les domestiques: c'était indiquer à la fois et le nombre et la médiocrité de ces productions. Fontanini en avait vu un recueil de plus de deux cents (1); et Quadrio, encore plus exact, n'a pas craint d'assurer que, si l'on voulait faire une liste complète des *Pastorales* qui avaient paru jusqu'alors, on compterait par milliers (2).

Le genre se divisa en différentes espèces: d'abord la Pastorale ne s'occupa guère que des aventures des *Bergers;* ensuite elle se plut quelquefois à nous présenter aussi celles des *Chasseurs*, des *Pêcheurs* et des *Mariniers*. Comme il en est fort peu qui méritent d'être citées, au lieu de suivre ces divisions, nous croyons devoir rapporter les pièces dont nous ferons quelque mention, à deux genres principaux: le genre noble et le genre vulgaire ou comique, qui comprend ce

(1) *Aminta difeso*, ch. 25.

(2) *Storia e Ragione*, etc. T. V, pag. 396.

qu'on a communément appelé la comédie villageoise ou rustique (1).

En considérant ici la *Pastorale* comme le développement de l'*églogue*, et celle-ci comme une petite *pastorale*, nous indiquerons d'abord quelques-unes des *Églogues* qui parurent dans ce siècle. On en publia divers recueils; mais aucun de leurs auteurs ne put atteindre l'excellence ou la célébrité de Baldi, de Rota et de Sannazaro. Chiabrera lui-même se flatta de frayer une nouvelle route à ceux qui cultivaient ce genre de poésie; mais, tout en montrant ce qui manquait à ses devanciers, il fut bien loin de les surpasser. Les églogues italiennes lui semblaient dictées sur un ton trop élevé et presque maniéré (2), et, voulant affecter autant que possible la simplicité et le naturel, il donna dans la sécheresse et la froideur. On a de lui sept églogues, consacrées à la mémoire de *Tirsis*. Là c'est *Ergaste* qui pleure ce berger sur sa lyre (3); ici c'est *Elpin* qui se plaint que ses chants ne répondent pas à sa douleur (4); ailleurs, *Ménalque* prie *Logiste* de chanter, et, lui offre pour prix de ses vers, un merle et sa cage, dont il

---

(1) Commedia rustica.

(2) Voy. sa *Vie*, écrite par lui-même.

(3) *Eglogue* 1re.

(4) *Eglogue* 2.

fait une description charmante; mais *Logiste* a perdu tout son talent, depuis que *Tirsis* est mort (1). Dans une autre églogue, *Damon*, après avoir répandu des larmes et des fleurs sur la tombe de Tirsis, sent qu'il pourrait être heureux au milieu de ses troupeaux et dans sa belle prairie, si Tirsis était encore près de lui (2). Les mêmes lamentations se reproduisent dans les églogues suivantes. On trouve quelques idées nouvelles dans la dernière, où *Aminta*, revenant dans sa patrie en habit de soldat, raconte à *Alcippe* ses voyages et ses aventures.

On a publié récemment un recueil d'*Eglogues* du célèbre Vincent Filicaja (3); mais, loin d'ajouter à la gloire de l'auteur, elles l'auraient de beaucoup diminuée, tant elles sont ingénieuses et recherchées, si cette gloire ne se soutenait par l'éclat immortel de ses odes. Nous pourrions citer aussi les *Eglogues champêtres* de Jean Capponi (4); les *Eglogues symboliques* d'Ascagne Grandi (5) et d'autres, qui toutes prouvaient que ces poètes s'éloignaient de la perfection du genre, par les efforts

(1) *Eglogue* 3.

(2) *Eglogue* 4.

(3) *Egloghe del senatore Vincenzo Filicaja*, publiés par M. Meloni.

(4) *Egloghe boscherecchie*. Venise, 1609, in-12.

(5) *Egloghe simboliche*.....

même qu'ils faisaient pour l'améliorer. Les seules qui se fassent distinguer dans la foule, sont celles de Benoit Menzini. Il se proposa d'imiter, comme tant d'autres qui n'eurent point la même célébrité que lui, l'*Arcadie* de Sannazaro, et composa son *Académie Tusculane*, mêlée, comme l'*Arcadie*, de prose et de vers, et divisée en douze journées. Mais, comme Sannazaro s'était étudié à retracer les mœurs des anciens Arcadiens, Menzini ne s'occupa que de décrire les entretiens académiques des Arcadiens modernes dont il faisait partie. Ainsi, tout en donnant à ses interlocuteurs des formes plus ou moins pastorales, il en fit dans le fond des littérateurs et des habitans de la ville; c'était se procurer l'avantage de varier ses sujets; mais c'était aussi s'écarter essentiellement du genre, comme on le verra par l'analyse suivante:

L'auteur débute par rappeler l'origine de la société civile et du despotisme. « Dès que les hommes, « dit-il, eurent abandonné leurs forêts, ils per« dirent peu à peu leur liberté primitive et tom« bèrent sous la domination des plus forts ou des « plus adroits. Fatigués de leur nouvelle condition, « ils ont parfois senti le besoin de retourner dans « leur première demeure pour y retrouver l'indé« pendance et la paix; aussi voit-on les hommes « de lettres chercher, pendant quelque saison de « l'année, la retraite et les plaisirs de la campagne. » Quelle chute! le lecteur était loin de s'y attendre!

Quoi qu'il en soit, l'auteur ayant fait partie d'une de ces réunions littéraires, tenues près de Tusculum, il se plaît à rappeler les entretiens non moins agréables qu'instructifs auxquels il se livrait avec ses amis.

D'abord *Euganius*, à la prière d'*Eurysthée*, récite une *canzone* sur la charmante campagne qu'ils habitent, et dont l'Amour, qui le poursuit partout, l'empêche de jouir autant qu'il le voudrait. Aussitôt Eurysthée exhorte *Lycidas* à guérir, au moyen de ses vers, la passion d'Euganius; et Lycidas choisit à cet effet un dithyrambe contre l'Amour et en l'honneur de Bacchus. Dans la deuxième journée, une savante discussion s'engage sur la part que la nature prend à tous les beaux-arts, et particulièrement à la poésie. Ce qu'Eurysthée fait, à cette occasion, observer de plus remarquable, c'est que la poésie dithyrambique ne convient ni aux mœurs des Italiens, ni à leur langue; il invite en même temps deux autres bergers à chanter des vers plus appropriés à leur condition; ceux-ci récitent une églogue, où l'un d'eux déplore la dépravation du siècle et de la contrée, tandis que son compagnon cherche à lui prouver l'injustice de ses plaintes. On ne manque cependant pas de mettre en opposition les chagrins qui habitent les palais dorés, avec la paix qui règne au milieu des forêts. Un nouvel entretien roule sur la décadence de la poésie, qui s'occupait de sujets indignes des Muses;

et *Sophronis* entreprend de célébrer, dans une idylle, le citronnier, dont on faisait beaucoup de cas en Toscane, et qui ne présente pas non plus l'importance que l'on désirait.

Le sujet de la cinquième journée aurait eu plus d'intérêt, si l'auteur avait su l'approfondir davantage. Il s'était proposé d'y montrer comment la liberté peut se concilier avec la dépendance ou la servitude; et ce sont là des sujets vraiment dignes de la poésie, mais trop graves pour le genre pastoral. On s'entretient ensuite de la gravure, comparée à la peinture; de la nécessité du dessin, et de la supériorité de la poésie sur les autres arts. La huitième journée est consacrée à célébrer la gloire de Chiabrera, dont les titres sont désignés dans des figures symboliques, tracées sur un chalumeau. Après cela on visite quelques monumens de l'ancienne Rome; on parvient jusqu'au mont Portius, où l'on s'amuse à jouer de divers instrumens, à chanter des vers et à traiter des effets de l'harmonie. Enfin le poète, s'accordant le droit de se louer lui-même, récite une de ses élégies où il parle de ses études, de ses progrès et de ses malheurs. C'est par-là qu'il termine sa douzième journée; et, à l'exemple de Sannazaro, il dépose sa plume et son chalumeau.

On voit que cette composition manque entièrement d'action, et par conséquent d'intérêt; et les

détails n'en offrent pas davantage. Sannazaro nous charme du moins par divers épisodes qui donnent à son ouvrage quelques momens de vie, et qui sont pleins de passion et de vérité. Rien de tout cela dans l'*Académie Tusculane* de Menzini; aussi, plus on avance, plus elle devient froide et fatigante. Le seul mérite qu'on ne puisse contester à cette production, c'est la pureté et l'élégance du style; mais ce mérite seul ne suffit pas pour prêter à un ouvrage l'intérêt qui lui manque d'ailleurs.

Balthazar Castiglione n'eut pas plus tôt fait représenter, vers le commencement du XVI[e] siècle, devant la cour d'Urbin, son églogue le *Tirsis*, que d'autres poètes donnèrent ce titre à de petits drames plus ou moins développés et divisés en trois ou en cinq actes. Ainsi on vit paraître sous le nom d'*Églogues*, les *Deux Amans*, de Runigio Nannini, en trois actes (1); la *Chloris*, de Marcellus Ferro, en cinq actes (2); l'*Arminie*, de J.-B. Visconti, en cinq actes (3); le *Tirsis*, de Jean-Paul Trappolini (4); le *Midas*, de Jérôme Zoppio (5), etc.

Nous verrons bientôt Gabriel Zinani faire tous

(1) Ferrare, 1595, in-8°.

(2) Venise, 1598, in-4°.

(3) Milan, 1599, in-4°.

(4) Trévise, 1600, in-8°.

(5) Bologne, 1602, in-4°.

ses efforts pour mettre en question la supériorité de Tasso comme poète épique, afin de le supplanter plus facilement avec son poème (1). Cette intention est encore plus visible dans ses deux pastorales, le *Caride* (2) et les *Merveilles de l'Amour* (3). Il était encore jeune lorsqu'il composa la première, et, quoiqu'il l'eût corrigée depuis, il ne put en faire disparaître les défauts. La seconde fut composée à l'occasion du mariage de Louis XIII et d'Anne d'Autriche. L'auteur plaça en tête un *Discours sur la Pastorale*, qui n'est qu'une critique de l'*Aminta* et du *Pastor fido*, et un éloge indirect de ses deux pastorales. Mais que son jugement à cet égard est différent de celui des lecteurs éclairés et impartiaux!

La vanité littéraire de Zinani nous rappelle une autre bizarrerie encore moins excusable du Napolitain Fabius Ottinelli, auteur d'une pastorale intitulée la *Trebazia* (4). Elle est rimée; mais, ce qui la rend surtout remarquable, c'est que l'auteur n'a pas craint d'avancer qu'il avait introduit le premier sur la scène le *Satyre*, et le jeu de l'*Aveugle*. Cependant personne ne pouvait ignorer de son

(1) L'*Héracléide*.

(2) *Il Caride*, etc. Parme, 1582, et Reggio, 1590, in-8°.

(3) *Le Maraviglie d'Amore*. Venise, 1627, in-12.

(4) Vicence, 1613, in-12.

temps que le Satyre figurait dans l'*Aminta* de Tasse, et que Guarini avait tiré un grand parti du jeu de l'aveugle dans son *Pastor fido*. Ils n'étaient d'ailleurs pas les seuls qui eussent employé ces deux ressorts. Le Satyre avait déjà paru vers la fin du XV[e] siècle; dans l'*Orphée* de Poliziano, et, bien avant qu'Ottinelli eut publié sa *Tribazia*, on avait vu le *Satyre*, pastorale de Jean-Marie Avanzi (1); et le *Satyre* et le *Jeu de l'aveugle* de Laure Guidiccioni Lucchesini (2). Il est donc évident que la prétention d'Ottinelli était aussi étrange que son ignorance. De telles prétentions ont été bien souvent reproduites par des auteurs plus vaniteux qu'instruits, qui pensent que rien n'a existé que ce qu'ils connaissent, et qui malheureusement sont bien loin de connaître tout ce qui a été fait avant eux.

Des poètes qui se sont distingués en d'autres genres voulurent aussi s'exercer dans la fable pastorale: de ce nombre fut ce Rodolphe Campeggi que nous avons rencontré parmi les poètes tragiques. Des diverses pièces qu'il donna au théâtre, celle qui lui fit plus d'honneur fut le *Philarminde*. Ce ne fut que le premier de ses essais dramatiques; mais aucune de ses productions ne put atteindre la même célébrité: on en fit en peu d'années

(1) Venise, 1587.

(2) Vers 1580. Voy. Quadrio, *Loc. cit.*, pag. 400.

jusqu'à huit éditions (1). On plaça même le *Philarminde* à côté du *Pastor fido* et de l'*Aminta*; et, quoique sa réputation se fût maintenue du vivant de l'auteur, elle a presque entièrement disparu après sa mort; et les louanges que lui ont prodiguées dans la suite Crescimbeni et le Quadrio n'ont pas contribué à la rétablir. Campeggi avait renchéri sur les défauts de ses devanciers, sans les racheter par leurs qualités.

Gabriel Chiabrera surpassa Campeggi et la plupart de ceux qui l'avaient précédé. Il est dans son style plus châtié et plus sobre que Guarini, et même que Tasso: souvent même il ne manque ni d'action ni de mouvement. Il mit successivement au jour trois pastorales, la *Gélopée*, la *Méganire* et l'*Alcippe*, qui toutes présentent une fable bien nouée et des situations préparées avec assez d'art. La *Gélopée* parut la première (2). L'intrigue offre beaucoup d'invention, mais sans que ce soit aux dépens de la simplicité. L'auteur semble ne pas s'être trop attaché à l'idéal, où Tasso et Guarini avaient placé ce genre de poésie; il s'est approché davantage de la réalité de nos mœurs. La scène est sur un promontoire, dans la rivière oc-

(1) *Il Filarmindo*. Bologne, 1605, in-4°, et Venise, 1625, in-12, 7° édit. Voyez Allacci, *Drammaturgia*, pag. 134.

(2) *Gelopea*. Venise, 1607, in-12.

cidentale de Gênes. *Philèbe*, jeune berger, est vivement épris de *Gélopée* qui répond à ses feux; mais *Berille*, qui prétend à la main de cette jeune bergère, trouble leur paix et leurs amours. Le poëte commence par nous faire connaître la beauté de Gélopée et la passion de Philèbe. *Ergaste* voudrait engager ce dernier à se mêler aux jeux et aux amusemens de ses compagnons, et il lui en fait une description charmante. Mais Philèbe, uniquement occupé de sa bien-aimée, ne peut trouver loin d'elle aucun plaisir, et il fait à son tour à Ergaste le portrait le plus séduisant de Gélopée. Il croit voir sur son beau visage la sérénité du ciel et les roses de l'aurore. Le chant des autres bergères n'égale point le sien, lorsqu'elle apprend à chanter à son petit merle, et que celui-ci s'efforce d'imiter sa douce voix (1). Il est surtout enchanté, lorsqu'elle présente le doigt à son gentil oiseau, et que celui-ci, agitant ses ailes, menace de le mordre, et finit,

---

(1) *Ella per sua vaghezza*
*Con la sua bella voce*
*Se l'ammaestra; ed orgli va cantando*
*La canzone: Amarillide, deh vieni;*
*Or quella che comincia:*
*Vaga su spina ascosa.*
*E l'augelletto, intento a belli modi*
*Di quella bella voce, le risponde:*
*Vaga su spina ascosa*, etc.

*Sc.* 1, *A.* I.

l'heureux qu'il est! par lui donner un baiser (1). Cette première scène est suivie d'une autre où Philèbe, seul, exprime ses sentimens avec assez de naturel et de vérité.

Cependant, pour seconder les intentions de Berille, on cherche à semer la jalousie entre les deux amans. *Alcanta* fait croire à Gélopée que Philèbe doit avoir un rendez-vous avec une autre bergère, et il l'engage à les surprendre. D'un autre côté, *Nérin*, qui sous les dehors les plus aimables cachait un cœur plein de méchanceté, et était capable de tout faire pour un peu d'argent, trompe Philèbe; et lui dit que Gelopée a donné, dans le même endroit, un rendez-vous à un berger. Cela amène une situation fort dramatique; car Philèbe, sourd aux prières de *Téluïre*, sa sœur, en revêt les habits, et, s'armant d'un couteau, va dans le lieu du rendez-vous attendre son rival pour le tuer, pendant que Gélopée, déguisée en homme, s'y rend de son côté pour s'assurer de la perfidie de Philèbe, et s'expose ainsi à devenir sa victime. Il est im-

---

(1) *Ella per vezzeggiarlo*
*Chi gli porge la punta del bel dito;*
*E l'augellin vezzoso,*
*Dibattendo le piume,*
*S'avventa a quel bel dito per maniera*
*Che diresti di certo,*
*Che voglia dargli morsi, ma beato!*
*Poscia gli dona un bacio.*

possible dans ce moment de ne pas trembler pour tous les deux ; heureusement Gélopée, avant d'arriver, ouvre son cœur à Télaïre. Tout s'éclaircit, et les deux amans se réconcilient et s'unissent.

L'auteur, dans sa *Méganira* (1), a voulu peindre les mœurs des Arcadiens; et, tout en les faisant parler en vers rimés, il leur a donné plus de naturel et de simplicité qu'aux bergers Génois de la fable précédente; mais l'action marche trop lentement. On y rencontre toutefois quelques beautés de détails, tels que le récit que fait *Tirsis* de l'origine d'une fête qu'on célèbre dans l'Arcadie; et l'épisode des amours de *Logiste* avec une magicienne dont il reçoit un arc enchanté. Au reste, on ne voit qu'*Alcippo* et *Méganira*, se cherchant toujours, sans se rencontrer jamais, ce qui finit par impatienter les spectateurs. Enfin, Alcippo, essayant son arc, blesse Méganira qui se trouvait cachée peu loin de lui. En fuyant elle perd son voile : on le ramasse, et Alcippo reconnaît le voile qu'il lui avait donné; et comme il y voit quelques gouttes de sang, il croit avoir tué son amante. C'est le moment le plus intéressant et le plus pathétique de la pièce; Alcippo, désolé, se plaint amèrement de son sort, lorsque Méganira reparaît, et l'assure de son amour. On voit que Chiabrera a emprunté le

(1) *Meganira*. Florence, 1608, in-8°; Venise, 1609, in-12.

même voile teint de sang déjà employé par Tasso, dans son *Aminta*, et par Ongegneri, dans sa *Danse de Vénus* (1); mais l'on voit aussi que le parti qu'il en tire rend encore plus remarquable la position d'Alcippo, qui se croit l'assassin de sa bien-aimée.

La troisième pastorale, intitulée l'*Alcippo* (2), est encore plus piquante, par la situation du protagoniste. *Alcippo*, déguisé en nymphe, sous le nom de *Megella*, s'est approché de *Chloris* pour obtenir du moins son amitié, puisqu'il n'a pu lui inspirer un sentiment plus tendre. Cette imprudence l'expose au plus grand danger; car la loi condamnait à être jeté dans l'Erymanthe tout berger qui osait attenter à l'honneur des nymphes consacrées au culte de Diane; et Chloris est du nombre de ces nymphes. Le malheureux est enfin découvert; et, ce qui rend sa position encore plus critique, c'est que Tirsis, qui réclame l'application de la loi, va être reconnu pour son père. Alcippo est contraint de se défendre devant ses juges, et il le fait avec tant de naïveté, qu'on lui accorde à la fois son pardon et la main de Chloris. La fable est remplie de grace, de délicatesse et de mouvement.

La pastorale dont nous allons nous occuper maintenant éclipsa toutes celles qui suivirent l'*A-*

(1) Voy. T. VI, pag. 376.

(2) L'*Alcippo*, Gênes, 1614, in-8°; Venise, 1615, in-12.

*mintà* et le *Pastor fido*, et conserve encore la première place après celles-ci : on voit que nous voulons parler de la *Philis de Sciros* de Guidubalde Bonarelli, frère de Prosper, l'auteur du *Soliman* (1). Guidubalde était né en 1563, à la cour d'Urbin, et son père lui imposa ce nom pour témoigner sa reconnaissance au duc Guidubalde II de la Rovère, qui lui avait accordé sa faveur. Le jeune Bonarelli reçut l'éducation chevaleresque la plus complète, et son père, qui était assez instruit, ne négligea rien pour lui faire acquérir des connaissances plus solides et plus utiles. Bonarelli montra bientôt un talent peu commun : à peine âgé de douze ans, il soutint avec succès une thèse de philosophie. Son père l'envoya ensuite terminer ses études en France; et, ce qui paraîtra singulier, il commença par suivre un cours de théologie à Pont-à-Mousson. De là il se rendit à Paris, et, fort dans l'art de disserter et d'argumenter, il fit une telle impression sur les docteurs de Sorbonne, qu'ils lui offrirent une chaire de philosophie, quoiqu'il n'eût encore que 19 ans. Bonarelli préféra son pays à la France, et servit successivement la cour de Ferrare et celle de Modène. On le chargea de plusieurs missions honorables, surtout auprès de Clément VIII, de la reine Marguerite d'Autriche, et de Henri IV.

Mais ce n'est point de ces emplois et de ces hon-

(1) Voy. Chap. VII.

neurs qu'il attendait sa célébrité. Au milieu des distractions de la cour, il n'abandonna jamais ses études, particulièrement celles qui tenaient à la philosophie spéculative. Ses connaissances le faisaient toujours distinguer de la foule des courtisans qui le respectaient sans l'imiter; et lorsqu'il fut obligé de s'éloigner pour quelque temps de la cour, il se rendit encore plus utile aux lettres et aux arts. Il fut un des fondateurs de l'Académie des *Intrépides* à Ferrare, et ce fut lui qui prononça le discours d'ouverture. Il recherchait la société des hommes de lettres les plus célèbres de son temps, tels que Jacques Mazzoni, J.-B. Aleotti, etc. Il dut connaître Guarini et Tasso. Leurs pastorales, et surtout le *Pastor fido*, dont l'éclat le frappa, lui inspirèrent sans doute la première idée de sa *Philis*. Toujours absorbé en apparence par ses spéculations philosophiques, aucun de ses amis ne pouvait se persuader qu'il fût capable d'entreprendre et d'exécuter un ouvrage de ce genre; mais tous restèrent étonnés, quand ils virent que ce genre même allait compter un chef-d'œuvre de plus. On a aussi débité que l'auteur fut surpris lui-même de ce qu'il venait de produire, et qu'il attribuait la cause de ce phénomène à l'influence du ciel de Ferrare, qui avait inspiré avant lui J.-B. Giraldi, Albert Lollio, Augustin Beccari, Tasso et Guarini (1). Ce qui

(1) *J.-N. Erythræi Pinacotheca*, I, § 6.

nous paraît plus certain, c'est que la présence de ces deux derniers, plus que toute autre chose, anima Bonarelli de leur esprit.

La *Philis de Sciros* parut vers le commencement du XVII^e siècle, un an avant la mort de l'auteur, arrivée en 1608, et elle renouvela les prodiges qu'avaient produits l'*Aminta* et le *Pastor fido* dans le siècle précédent. Les représentations, les éditions, les traductions se multiplièrent partout (1). Elle fut honorée de trois Prologues par Hippolyte Aurispa, par Marini et par Testi. On alla jusqu'à la signaler comme supérieure aux deux pastorales de Guarini et de Tasso; telle est du moins l'opinion qu'on attribuait au cardinal Richelieu (2). Les Italiens, en général, se sont bornés à dire que c'était la seule pastorale qui méritât d'être citée après l'*Aminta* et le *Pastor fido*. Malgré sa célébrité,

(1) Elle parut la première fois à Ferrare, en 1607, in-4° avec figures, et ensuite, dans la même année, *ibid.*, et à Venise et à Ronciglione. Parmi les nombreuses éditions qu'on en cite, on distingue comme les plus belles, celles de Paris, 1656, de Rome, 1670, de Londres, 1728. On estime aussi celle de Rome, 1640, et celle de Mantoue, 1703. On regarde cependant comme la plus jolie, l'édition des Elzévirs, Amsterdam, 1678, in-24, avec fig. de Leclerc. Les amateurs recherchent la première. Cette pastorale fut traduite en anglais, Londres, 1655, in-4°. On en a publié plusieurs traductions en français, tant en prose qu'en vers. Voy. la *Biographie universelle*, art. *Bonarelli Guidubalde*.

(2) Voy. la *Dédicace* de l'édition de Rome, 1640.

Bonarelli trouva des critiques parmi ses contemporains, et plus encore parmi ses successeurs. Il commença par se défendre lui-même, spécialement sur le double amour qu'il avait donné à une de ses bergères, et il le fit avec un tel empressement, qu'on supposa qu'il avait composé sa pièce après et pour son apologie; mais surpris par la mort, à l'âge de 45 ans, il recommanda ses *Discours* à l'Académie des *Intrépides* de Ferrare, où il les avait lus, et qui les publia peu de temps après (1). Il est probable que, s'il ne fût pas mort si jeune, il aurait continué son apologie; peut-être aurait-il, ce qui eût encore mieux valu, publié d'autres pastorales et perfectionné sa *Philis*. Quoi qu'il en soit, cette pastorale, malgré ses défauts, et les critiques dont elle a constamment été l'objet, a conservé sa réputation jusqu'à nos jours.

Elle est divisée en cinq actes, et écrite en vers hendécasyllabes et septénaires, de temps en temps rimés. La diction en est correcte et même élégante; mais l'auteur n'a pas toujours évité les défauts de style de ses modèles. Ce qui surtout le distingue de ses devanciers, c'est qu'il n'a pas fait usage des chœurs, et qu'il s'est tant soit peu éloigné de ce

---

(1) *Discorsi in difesa del doppio amor della sua Celia*; Ancône, 1612, in-4°. On les trouve réimprimés dans plusieurs éditions de la *Philis*, et même traduits en français. Bruxelles, 1707, in-12.

siècle idéal que Tasso avait imaginé; mais la singularité du sujet et des incidens qu'il y mêle, le caractérise encore davantage.

L'île de Sciros, ayant été conquise par les Turcs, est obligée de payer tous les quinze ans au Grand-Seigneur le tribut d'un certain nombre d'enfans. Parmi les derniers qui lui furent présentés, *Philis*, fille de *Sirène*, et *Tirsis*, fils d'*Ormino*, lui inspirèrent un tel intérêt, qu'il les fit élever avec soin; et qu'ensuite, se croyant près de mourir, il les unit, tout jeunes qu'ils étaient encore. Dans cette occasion, il leur fit don d'un collier d'or divisé en deux parties égales, et ordonna que chacun en portât toujours une à son cou. Il avait inscrit sur ce collier sa volonté suprême, par laquelle il déclarait que Philis et Tirsis étaient mariés ensemble, et qu'ils étaient libres ainsi que leur patrie. Bientôt le roi de Smyrne, croyant le Grand-Seigneur mort, envahit ses états, et fit incendier le château d'Oronte, où l'on gardait les deux enfans. Arban, un de ses soldats, les arracha aux flammes, et les emporta avec lui. Cependant le Grand-Seigneur s'était rétabli, et voyant qu'on lui avait enlevé les deux objets de son affection, il marcha contre Smyrne avec son armée. Alors Arban confia Tirsis à Damète, et Philis à Mélisso, pour être gardés chacun dans un lieu différent. Philis, sous le nom de *Chloris*, fut conduite à Sciros; et Tirsis, se trouvant seul sur une petite

barque, se vit entraîné jusque dans la même île, où il aborda sous le nom de *Nisus*. C'est peu de temps après leur arrivée à Sciros, que commence l'action, au moment où, les quinze années étant révolues, Oronte revient réclamer le tribut accoutumé.

Le poète a lié au sujet principal un épisode qui, quoiqu'il lui soit subordonné, semble l'éclipser par son éclat et l'intérêt qu'il présente.

*Celia*, fille d'Ormino et sœur de Tirsis, qu'elle ne sait pas être son frère et qu'elle ne connaît que sous le nom de *Nisus*, a été sauvée par lui et par Amintas des mains d'un centaure. Les deux amis ayant été blessés dans ce combat, Celia leur prodigua les soins les plus tendres; guidée d'abord par la seule reconnaissance, elle éprouva bientôt pour ses libérateurs un violent amour qu'ils ne tardèrent point à partager. Tirsis n'a pas oublié sa Philis; mais, persuadé qu'elle est morte, il croit pouvoir céder au nouveau sentiment qui l'entraîne. Il confie son amour à Amintas; et celui-ci, qui brûle de même pour Celia, fait à l'amitié le sacrifice de sa passion, et consent même à servir son rival. De son côté, Celia, toujours plus éprise des deux bergers, et ne pouvant avoir pitié de l'un sans trahir l'autre, prend la résolution de les fuir. Le poète a tiré des situations dramatiques et passionnées de la position de ces trois personnages, ainsi que de la jalousie que Tirsis inspire à Philis,

jalousie, qui amène leur reconnaissance et le dénouement de la pièce.

On voit que l'auteur s'est plu à imaginer des passions, des accidens et des circonstances qui, bien que possibles, paraissent si extraordinaires et si peu vraisemblables, que nous ne pouvons guère nous intéresser aux personnages qui en sont les victimes. Il ne s'apercevait point qu'en employant des ressorts d'une nature aussi étrange, il s'exposait à manquer l'effet qu'il voulait ou devait produire; et que le vrai génie tire les effets les plus sûrs et les plus durables des moyens les plus simples et les plus ordinaires. Bonarelli, dans sa défense au sujet du double amour de Célia, proposait ce phénomène érotique non-seulement comme possible, mais encore comme très naturel, et il tira de la dialectique et de l'histoire une foule d'argumens pour justifier son hypothèse. Quoi qu'il en soit, nous dirons toujours que ce qui est possible et même probable, dans l'académie, peut ne pas être croyable au théâtre.

Cependant l'auteur a tiré de son hypothèse des détails et des incidens d'une grande beauté, et qui feront toujours regarder cette pièce comme une des meilleures de ce genre. Mélisso, ayant amené Philis à Sciros pour la dérober aux poursuites du Grand-Seigneur, apprend l'arrivée d'Oronte, son ministre, et, tremblant sur le sort de Philis, il lui recommande d'éviter que ses ennemis ne la reconnaissent. « Va,

lui dit-il, te confondre parmi les autres bergères; sois gaie; badine avec elles, et garde de te laisser surprendre. Mais, hélas! comment voiler l'éclat de tes yeux? Fais du moins que tes cheveux retombent comme par négligence sur ton front; cache en partie ces formes séduisantes; moins tu paraîtras belle, moins l'on te prendra pour Philis (1). » La jeune fille dérange aussitôt sa chevelure et se couvre le visage de son voile; et, comme elle se plaint de paraître trop négligée, Mélisso la console en l'assurant qu'elle n'en est pas moins belle (2). Ces traits sont charmans, sans doute; mais peut-être sont-ils trop ingénieux pour une pastorale. Nous trouvons bien plus simple et plus naturelle l'espèce d'interrogatoire que Mélisso fait subir à

(1) *A tanto lume*
*Non potrai star nascosa.*
*Fa che quasi per vezzo*
*Sparso intorno à la fronte il crin disciolto,*
*Le tue belle sembianze*
*Vada in parte adombrando;*
*Tanto parrai men dessa,*
*Quanto parrai men bella.*
*Sc. 2, A. I.*

(2) FILLI. *Ecco non pur il crine,*
*Ma il velo ancor disciolto:*
*Oimè, son troppo inculta!*
MELISSO. *Nè se' però men bella.*
*Ibid.*

Philis pour qu'elle ne se trahisse point par ses réponses. « Quel est ton nom? lui dit-il. — Chloris.
« — D'où es-tu? — De Smyrne. — Tes parens? —
« Armilla et Mélisse. — Tirsis?.... Je ne le connais
« pas. — Philis?... — Pas davantage. — La Thrace? —
« Jamais je ne l'ai vue. — Fort bien, fort bien (1)! »

Philis s'est liée d'amitié avec Celia; mais il lui semble que depuis quelque temps Celia ne lui témoigne plus la même tendresse. Elle lui reproche sa froideur. « Tantôt, lui dit-elle, lorsque
« je vins t'embrasser, tes bras demeurèrent immo-
« biles; tu ne me pressas pas sur ton sein; ton bai-
« ser s'échappa du bout de tes lèvres glacées; il ne
« retentit pas comme ceux que tu me donnais au-
« paravant. Enfin je ne t'entends plus me dire : O

(1) MEL. *Com' è 'l tuo nome?*
FIL. *Clori.*
MEL. *Onde se' tu?*
FIL. *Di Smirna.*
MEL. *Figlia di cui?*
FIL. *D'Armilla e di Melisso.*
MEL. *Tirsi?...*
FIL. *Non so chi sia.*
MEL. *Filli?...*
FIL. *Non la conosco.*
MEL. *Tracia?...*
FIL. *Mai non la vidi.*
MEL. *Appunto, appunto.*
*Ibid.*

« Chloris, ô ma vie! Tu erres partout agitée et ca« chant tes larmes. Je te suis, et tu fuis; je te parle, « et tu te tais; je te contemple, et tu pleures. Oui, « tu me hais sans doute... Ingrate! et qu'ai-je fait « pour que tu me haïsses (1)? » Voilà des traits non moins vrais que touchans. On ne pourrait mieux retraçer la tendre amitié de Philis et la vive passion de Celia! La même vérité se retrouve dans le récit que fait Celia à sa compagne chérie. Elle lui raconte qu'étant à s'amuser avec son petit bouc au bord de la mer, elle fut enlevée par un centaure; qu'il l'attacha à un chêne robuste, et qu'après lui avoir arraché ses vêtemens, il se disposait à la dévorer, tandis qu'elle le pressait d'assouvir sur elle son exécrable faim et de la cacher dans ses entrailles (2). Et Philis lui demandant si elle croit

---

(1) *Poscia ne abbracciarmi*
*Con le braccia cadenti*
*Non mi stringesti il seno, o da l'estremo*
*De le gelate labbra*
*Parve cader il baccio*, etc.
.................... *Io ti seguo, e tu fuggi;*
*Io ti parlo, e tu taci;*
*Io ti miro, e tu piangi.*
*Si m'odii forse? ingrata!*
*E che fec' io, perchè tu deggia odiar mi?*
Sç. 3, *A. I.*

(2) *Eccomi, dissi,*
*A le tue brame acconcia; or vien, satolla*
*La scelerata fame*, etc.
*Ibid.*

que les centaures mangent les jeunes filles, elle lui répond que Nerea qui, à ce qu'il paraît, était plus savante que Célia et que Philis, ne le croit point; elle rit même, ajoute-t-elle, quand je lui parle du danger que j'ai couru (1). Elle raconte ensuite comment elle fut sauvée par Nisus et par Amintas qui, accourant à ses cris, prirent le centaure dans leurs filets. Les voyant blessés, elle parvint à briser ses liens et courut à leur secours, et c'est de là que date sa funeste passion.

Dans une autre scène (2), Célia explique à *Serpilla* de quelle manière elle s'est aperçue qu'Amintas et Nisus l'aimaient, et son récit serait encore plus intéressant s'il était moins long, et quelquefois moins étudié.

Une scène encore conduite avec beaucoup d'art, c'est la 4e du 1er acte, où Amintas parle à Nisus de sa passion. Ayant jusqu'alors dédaigné l'amour, et n'osant avouer sa défaite, il rapporte son aventure comme si elle était arrivée à un autre berger. Nisus, qui y reconnaît toutes les circonstances de la sienne, croit que c'est de lui que parle

(1) *Nerea nol crede, e se ne rise allora,*
*Ch'io ciò le raccontai.*
*Ma di : perchè volevami*
*Aver legata, e ignuda,*
*Se non per tranguggiarmi a suo bell' agio?*
*Ibid.*

(2) *Sc.* 2, *A. II.*

Amintas; et, comme celui-ci s'obstine à taire le nom du berger, Nisus avoue sans détour que c'est lui-même. Ainsi il lui découvre sa passion : il invoque même son secours; et Amintas interdit, et balançant entre l'amour et l'amitié, résout de sacrifier son propre bonheur au bonheur de son ami. En effet, il va trouver *Nerea*, bergère très adroite, et la prie de disposer Celia en faveur de Nisus; sacrifice d'autant plus touchant, que *Nerea*, qui a de l'affection pour Amintas, voudrait faire pour lui ce qu'il l'engage à faire pour Nisus : elle l'exhorte à s'unir à la charmante Celia ; et lui fait de cette union le tableau le plus séduisant (1); ce qui déchire le cœur du malheureux Amintas.

Cependant Celia, qui brûle également pour les deux bergers, tandis que ceux-ci croient au contraire en être haïs, se plaint, dans la 1re scène du IIIe acte, de ne pouvoir les désabuser. Nous rappelons cette scène, pour faire observer comment l'auteur sait nous intéresser malgré la bizarre situation de cette bergère, et quelques jeux de mots qu'il s'est permis. Celia donne encore son cœur tantôt à Nisus, tantôt à Amintas : mais elle sent qu'elle ne pourra plus vivre s'il faut qu'elle renonce à l'un d'eux. Amintas, Nisus meurent pour elle; elle les adore tous deux, et c'est elle qui les tue (2)! Enfin,

(1) *Sc.* 5, *A.* II.
(2) *Sc.* 1, *A.* III.

ne pouvant supporter plus long-temps cette affreuse idée, elle se décide à se donner la mort. *Filin*, jeune garçon, vient lui apprendre que son jeune bouc est près de mourir, pour avoir mangé d'une herbe vénéneuse; Celia se fait aussitôt conduire à l'endroit où cette herbe se trouve, en cueille quelques brins et s'empoisonne.

Jusqu'à présent l'on ne connaît encore ni Philis ni Tirsis, cachés sous les noms de Chloris et de Nisus. Ormino et Sirino, leurs pères, en ont en vain demandé des nouvelles à Oronte qui les avait amenés esclaves dans la Thrace. Oronte les informe de tout ce que le Grand-Seigneur avait décidé en faveur de leurs enfans. Il fait même une description un peu recherchée et trop minutieuse de leurs amours enfantines. « Oh! quel plaisir c'était, dit-il, de les « voir se caresser l'un l'autre! Leur langue qui sen« tait encore le lait, apprit à balbutier le nom de « l'amour avant celui de maman (1). » Il leur apprend enfin que le Grand-Seigneur, se croyant près de mourir, célébra lui-même leurs fiançailles, et que, depuis qu'ils furent enlevés pendant la dernière

---

(1) *O che dolcezza*
*Era veder duo fanciulini amanti*
*Trattar lor vezzosissimi amoretti!*
*Con lingua ancor di latte balbettando,*
*Sepper chiamar prima che mamma, amore.*
*Sc.* 1, *A. II.*

guerre du roi de Smyrne, il n'a pu, malgré toutes ses recherches, parvenir à les retrouver. Dans cet état de choses, Nerea engage Nisus à envoyer à Celia quelque présent pour se la rendre favorable. Il lui remet la moitié du collier qu'il a reçu du Grand-Seigneur, et Nerea charge aussitôt Chloris de le présenter à Celia, de la part de Nisus. Mais Chloris a reconnu le collier dont elle porte l'autre moitié; elle veut voir à l'instant le berger de qui Nerea le tient. Cette entrevue a lieu, mais Chloris a de la peine à reconnaître son Tirsis, et, de son côté, Tirsis ne la reconnaît nullement (1); et tout cela parce que le poète le veut ainsi, autrement la pièce aurait été terminée, et il voulait la prolonger encore. Ce n'est qu'au moment où Philis apprend que Nisus est amoureux de Celia qu'elle est pleinement convaincue qu'il est Tirsis, et alors commencent sa jalousie et son désespoir.

Nous voici au IV<sup>e</sup> acte, et c'est de Philis qu'il va principalement être question. Elle se plaint de l'infidélité de Tirsis, qui cependant ne l'a pas oubliée, quoiqu'il aime Celia. Il pleure l'une et soupire pour l'autre (2). Peu de temps après, Amintas

---

(1) *Sc. 4, A. III.*

(2) *Onde Fillide io piango,*
*Celia sospiro; quella*
*Ho già perduta; questa*
*Non avrò mai*, etc.

*Sc. 3, A. IV.*

et lui trouvent Celia mourante. Le vieux *Narète* vient la secourir; il aperçoit sur son sein un morceau d'écorce sur lequel elle avait écrit qu'adorant à la fois Nisus et Amintas, elle mourait pour leur rester fidèle à tous deux (1). Heureusement Narète a découvert l'herbe avec laquelle elle s'est empoisonnée; et, voyant que la pauvre fille respire encore, il lui jette, comme antidote, de l'eau sur le visage. Mais, remède bien autrement efficace! les deux amans, au lieu d'eau, versent des larmes sur Celia, et elle revient aussitôt à la vie. D'abord elle se croit dans les Champs-Elysées, et Narète s'efforce de lui prouver qu'elle est toujours parmi les vivans (2). Enfin Celia recouvre entièrement ses sens, ce qui amène un moment très pathétique. Amintas lui recommande Nisus; et les deux bergers se disputent à qui mourra pour rendre heureux son amante et son ami.

Pendant cette dispute héroïque, un peu trop prolongée, on apporte la triste nouvelle que Chloris est expirante. L'infortunée envoie le collier tout entier à l'infidèle Tirsis, et celui-ci, qui reconnaît la moitié que portait Philis, sait maintenant, à n'en plus douter, que Chloris n'est autre que Philis son épouse. Les remords s'emparent de son ame; furieux, il jette le collier à terre; et, cédant à Amintas tous ses droits sur

(1) *Sc.* 5, *A. IV.*
(2) *Sc.* 5, *A. IV.*

Celia, il les quitte pour aller mourir aux pieds de sa Philis (1).

Mais tous deux vont courir le plus grand danger, et ce danger doit amener leur bonheur. Une loi condamne à la mort quiconque laisse tomber un objet sur lequel se trouve empreinte l'image du Grand-Seigneur. Or, le collier que l'on vient de ramasser porte cette image. On va le présenter à Oronte, qui aussitôt fait chercher le coupable. Tirsis, ne pouvant se consoler d'avoir offensé sa Philis, a résolu de mourir, et s'accuse lui-même, Philis veut le sauver et mourir pour lui, et soutient que c'est à elle qu'appartient le collier : nouveau combat de générosité (2). Oronte reconnaît alors les deux enfans dont le Grand-Seigneur avait pris soin, et les amène au temple, où il annonce qu'il fera connaître leur destinée. Mais pourquoi leur laisser croire qu'ils vont mourir? N'est-ce pas rendre Oronte cruel sans nécessité, et est-il naturel qu'il fasse ainsi souffrir deux êtres pour lesquels il doit éprouver l'intérêt le plus tendre? La scène aurait d'ailleurs été bien plus dramatique, si, au moment où il a reconnu les deux époux, il leur avait annoncé leur bonheur. Mais le poète a préféré un long récit de tout ce qui s'est passé au temple; et c'est le sujet de la dernière scène, où

---

(1) *Sc. 7, A. IV.*

(2) *Sc. 5, A. V.*

l'on vient raconter qu'Oronte, expliquant la volonté suprême du Grand-Seigneur, inscrite sur le collier, déclare qu'il a rendu la liberté à Philis, fille de Sirèno, et à Tirsis, fils d'Ormino, ainsi qu'à Sciros, leur patrie. Ainsi Ormino et Sirèno retrouvent leurs enfans: Celia épouse Amintas, et les habitans de Sciros font éclater leur joie et leur reconnaissance.

En retraçant le plan de cette pastorale, nous avons indiqué ce qui nous a paru le plus digne d'attention ou de critique. En général l'auteur a cherché plutôt à nouer et à dénouer son intrigue, qu'à faire résulter le mérite de sa fable du caractère des personnages, qu'on ne peut d'ailleurs trop relever dans ce genre de compositions, où l'on ne voit que des bergers dont les mœurs sont plus ou moins simples et monotones. On distingue toutefois dans cette pièce, outre le caractère singulier de Celia, la simplicité de Filin, la malice de Nerea, et la fidélité d'Amintas. Nous avons signalé quelques vices de style: il n'est pas aussi simple ici que dans l'*Aminta* de Tasso; l'auteur s'approche davantage de celui du *Pastor fido*. Le marquis Orsi s'est donné beaucoup de peine pour défendre quelques endroits de la *Philis*, critiqués par le P. Bouhours (1); et il a cru les justifier par des exemples où se retrouvent les mêmes défauts. Il aurai

(1) *Considerazioni*, etc. Dialogo VII, page 716 et 722.

mieux fait de se montrer plus sévère encore que le critique français, en signalant beaucoup d'autres passages où Bonarelli s'est permis ce qu'un poète dramatique, surtout dans la pastorale, ne devrait jamais se permettre. Il ne faut cependant pas ranger ce poète parmi les Marinistes, quoique Marini l'ait fait passer pour un de ses partisans, en célébrant sa pastorale et en pleurant sa mort (1).

Une autre pastorale, qui parut après celle de Bonarelli, sous le titre de *Siringo* (2), doit nous arrêter un moment, moins par son mérite, que par la nature du sujet. Les personnages sont des chasseurs, et elle a tiré de la chasse son nom et son caractère. Ceux qui regardent cette espèce de poésie dramatique comme un nouveau titre de gloire littéraire pour l'Italie, ne peuvent se dispenser d'accorder une partie de cette gloire à Jean Dominique Peri, auteur du *Siringo*. Avant lui on trouve aussi quelques essais de ce genre, publiés par Alexandre Miari, de Reggio (3), par Antoine Buzzacarino (4), et par Denis Viola, de Vicence (5); mais Peri en a

(1) Il fait dire à cette pastorale, dans un sonnet:

*Ed io morir dovrei, ma vivo e spiro,*
*Perch' ei viva immortal. Così la morte*
*Pianse del suo pastor Filli di Sciro*

(2) Sienne, 1636, in-12.

(3) *La Caccia*, Reggio, 1589, in-8°.

(4) *La Caccia di Danao*, Vicence, 1615, in-12.

(5) *Il Dorillo*, Venise, 1619 et 1620, in-12.

mieux déterminé les formes et le caractère; et ce qui ajoute beaucoup au mérite de sa composition, c'est la condition de l'auteur.

Il était né à Arcidosso, petit village, dans les montagnes de Sienne: ses parens, simples bouviers, qui ne subsistaient que du produit de leur travail, firent néanmoins tout ce qu'ils purent pour lui faire apprendre à lire et à écrire. Malheureusement il tomba sous la férule d'un pédant qui infligeait à ses écoliers les punitions les plus humiliantes. Ayant vu un de ses camarades maltraité par ce barbare, le jeune Peri ne voulut pas s'exposer au même sort; et, muni d'une petite provision de pain, il s'enfuit dans les forêts, qu'il préféra à l'école et à la maison paternelle. Il y vécut pendant trois ans de châtaignes et de légumes, et lorsque cette ressource lui manqua, il se laissait voir à quelques bergers qui lui donnaient de quoi se nourrir. Il en rencontrait souvent un qui, assis à l'ombre, et tout en gardant son troupeau, s'amusait à lire tantôt le *Roland furieux*, et tantôt la *Jérusalem délivrée*. Peri demeura frappé de cette lecture; il ne rêvait plus qu'aux aventures de Roland et d'Angélique, de Tancrède et d'Herminie. Enfin son père, l'ayant retrouvé, le ramena chez lui, pour le faire travailler dans son petit champ. Dès lors Peri redevint bouvier; mais, au milieu de ses occupations rustiques, il ne cessait de relire Ariosto et Tasso, et de s'essayer même à faire des vers.

Aussitôt qu'il se crut assez habile pour se faire remarquer des autres bergers, il leur récita ses compositions, et les applaudissemens qu'il en obtint l'encouragèrent à poursuivre. L'amour ne tarda pas à l'inspirer plus heureusement encore : vivement épris d'une jeune bergère, il lui chantait souvent ses vers sur la guitare. Animé par sa verve et par sa passion, il se sentit capable d'improviser, et il le faisait avec une telle rapidité, que la plume ne pouvait le suivre. Il osa d'abord écrire un poème sur la guerre des anges, intitulé l'*Angéléide*; jeune encore, il en fit lecture, en 1613, au grand-duc Côme II, qui parut l'entendre avec assez de plaisir. Son occupation favorite était le genre dramatique, et particulièrement la pastorale. Il composait de petites pièces et les faisait jouer par ses compagnons: lui-même y remplissait des rôles de paysan bouffon, et s'en acquittait avec infiniment d'art et de naturel. A l'instar de l'ancien Thespis, il avait établi, au milieu d'une châtaigneraie, un petit théâtre formé de branches d'arbres; et c'est là qu'on représenta ses pastorales.

La renommée du jeune paysan franchit bientôt les bornes de sa retraite et parvint à Florence jusqu'à J.-B. Strozzi, qui se plaisait à fournir aux jeunes gens pauvres les moyens de cultiver leurs talens. Il le fit venir chez lui, et, l'ayant mieux apprécié, le présenta au grand-duc. Les courtisans, accoutumés à juger l'homme d'après l'habit, ne

purent s'empêcher de rire, en voyant un poète si pauvrement habillé. On lui demanda s'il avait de ses vers sur lui, dans l'espoir de s'amuser à ses dépens; Peri lut aussitôt sa *Fiesole détruite*. On douta, ou l'on fit semblant de douter qu'il en fût l'auteur; alors il s'offrit de dicter sur-le-champ une pièce de vers contre un de ces bouffons parasites qui avait cherché à s'amuser de lui. Tout le monde resta frappé d'étonnement, et le grand-duc fut tellement charmé, qu'il promit à Peri de lui accorder tout ce qu'il demanderait. Le berger modeste ne demanda que du pain pour sa pauvre famille. Le grand-duc lui donna en outre une somme d'argent, et fit imprimer son poème (1).

L'éclat de la cour et la protection du prince n'altérèrent ni la simplicité de ses mœurs ni son attachement pour sa terre natale. Il voulut être représenté en paysan dans le portrait qu'on mit en tête de l'édition de son poème, et prendre le titre de *paysan d'Arcidozzo*. Ce qui peint bien son caractère, c'est qu'ayant obtenu d'un admirateur de son talent l'assurance que sa famille recevrait tous les ans, outre le pain, une provision de vin, il abandonna Florence et la cour, et retourna dans ses foyers, au milieu de ses bœufs, de ses livres et de ses amis. Quelque temps après, le célèbre poète

(1) *Fiesola distrutta*, Florence, 1621, in-4°.

Ciampoli réussit à l'attirer à Rome, et le présenta aux académies, toujours dans son costume de paysan. Peri récitait partout ses vers, et partout il recevait des dons et des applaudissemens. Un jour monsignor Ciampoli l'invita à un dîner qu'il donnait à plusieurs personnages illustres : il avait préparé un habillement convenable pour le poète villageois. Dès que celui-ci vit tout cet appareil, et des mets auxquels ni ses yeux ni son palais n'étaient accoutumés, il perdit patience, reprit son premier costume et retourna à son champ. L'argent qu'il venait de gagner lui servit à y bâtir une maisonnette, où il passa paisiblement le reste de sa vie, sans cesser de composer des vers et de jouer ses farces bucoliques. Il publia un second poème sur la fin du monde, divisé en huit chants, et intitulé *le Monde désolé* (1). Mais ceux de ses ouvrages qui l'ont fait ranger parmi les poètes dramatiques, sont le *Siringo*, que nous avons mentionné, et le *Négociant* (2). A la vérité ces productions n'ont d'autre mérite que d'appartenir à un bouvier, et de prouver combien l'étude est nécessaire pour assurer quelque existence aux inspirations de la nature.

On pourrait placer à côté de Peri Jean-Baptiste

---

(1) *Il Mondo desolato*, Sienne, in-4°.

(2) *Il Negoziante*, Venise, 1660.

Bregazzano, de Naples, qui a laissé plusieurs compositions dramatiques, parmi lesquelles on distingue quelques fables de mariniers et de pêcheurs, telles que *le Dard fatal* (1), *le Dédain vengé* (2), et *les Diverses fortunes* (3). Plusieurs biographes ont fait mention de tous ses ouvrages (4); mais ce qui les rend remarquables, c'est que l'auteur n'était qu'un barbier, au service d'un baron napolitain, Marie Caracciolo, prince d'Avellino dans le royaume de Naples.

La pastorale qui mérita le mieux les éloges qu'elle reçut, est celle qui parut sous le titre de *Harmonie de l'Amour* (5). L'auteur est ce Scipion Errico que nous avons rencontré parmi les romanciers, les poètes épiques et les poètes comiques (6). Sa pastorale a des qualités qui ajoutèrent quelque chose à la perfection du genre. Il suppose que, dans une contrée où le fleuve Acis prend sa source, on célèbre, à la fin de chaque lustre, une fête en l'honneur de l'Amour. Un prêtre de ce dieu fait un fort beau récit de l'origine de cette fête, à *Orinto*, ber-

(1) *Il Dardo fatale*, Naples, 1628, in-12.

(2) *Il vendicato Sdegno*, Naples, 1637, in-12.

(3) *Le varie Fortune*, Naples, 1637, in-12.

(4) Voy., pour tous les autres, Signorelli, *Coltura delle Sicilie*, T. V, pag. 358.

(5) *Armonia d'Amore*, publiée deux fois à Messine, sans date, et la troisième fois à Rome, 1655, in-12.

(6) Ci-dessus.....

ger étranger, qui venait d'arriver pour la voir (1). « *Rosalba*, dit-il, fille unique de *Silemo*, se faisait distinguer parmi ses compagnes par sa fortune, et plus encore par sa beauté ; aucun des bergers de la contrée n'osait aspirer à sa main, car tous étaient pauvres (2). Enfin son père la maria à un riche étranger. Le jeune *Acésin*, qui était aussi pauvre qu'elle était riche et belle, et qui l'aimait avec passion, désolé de la voir entre les bras d'un autre, voulut, le jour même du mariage de cette superbe nymphe, terminer à la fois ses jours et ses tourmens. Il prit du poison, et se rendit ensuite à la porte des nouveaux mariés, au moment où ils allaient recueillir le fruit de leur amour. Là, Acésin chanta ses derniers adieux au son funèbre de sa lyre ; et tandis que les oiseaux nocturnes répondaient à ses plaintes et que les rochers répétaient ses tristes accens, Rosalba et son époux riaient en l'écoutant et se moquaient de lui. Enfin, le malheureux tomba, victime du poison et de sa douleur. Aussitôt la foudre éclata ; les deux époux expirèrent dans leur lit, et le jeune Acésin fut changé en un fleuve qui porte son nom et rappelle son souvenir. Un événement aussi extraordinaire fit consulter l'ora-

(1) *Sc. 1, A. II.*

(2) *Sendo ognuno appo lei povero e vile,*
*Nessun mai di bramarla ebbe ardimento.*

clé de Delphes; Apollon répondit qu'il fallait apaiser Vénus par une fête qu'on célébrerait à la fin de chaque lustre, et où une nymphe, désignée par le sort entre les plus belles, serait donnée au berger qui chanterait le mieux. » Voilà l'objet de cette fête, et voici les circonstances qui en accompagnent la célébration.

*Orinto*, arrivé depuis peu dans la contrée, est devenu amoureux de *Mirtia* qui, consacrée au culte de Diane, préfère la chasse à tout autre divertissement. En même temps *Alexis*, son ami, ne recevant aucune nouvelle de *Dorilla*, sa bien-aimée, prend la résolution de quitter son pays, et d'aller la surprendre, déguisé en nymphe, pour s'assurer par lui-même si elle l'aime encore. Mais la même idée est venue à Dorilla : travestie en homme, elle profite de la fête qu'on va célébrer pour venir chercher son Alexis; elle est toute étonnée de ne pas le trouver parmi les autres bergers des environs. Cependant elle se voit choisie, comme l'étranger le plus distingué par sa beauté, pour proclamer le vainqueur au combat du chant. Bientôt le grand-prêtre *Ménalque* et ses ministres, préparent tout pour la cérémonie; on met d'abord dans l'urne le nom des nymphes les plus belles; *Mirtia* est du nombre; celle dont le nom sortira doit être disputée au moins par trois bergers. On tire, et le sort amène le nom de Mirtia. En vain elle réclame et allègue son dévouement au culte

de Diane. On la conduit enchaînée devant le grand-prêtre qui lui commande de respecter la puissance de Vénus, et la fait asseoir entre lui et Dorilla. Les trois concurrens se présentent; ils chantent tour à tour au son de la lyre, et Orinto remporte le prix. Durant ce combat, Vénus n'est pas restée oisive : elle a opéré la conversion de Mirtia qui, devenue tout à coup éprise d'Orinto, le proclame son époux. Dans ce moment Alexis, n'ayant pas trouvé sa bien-aimée chez elle, revient au temple; enchanté de voir Orinto, son ami, marié avec Mirtia, il se jette à son cou et l'embrasse; mais aussitôt il s'aperçoit qu'il a encore ses habits de femme, et s'empresse d'annoncer qu'il est Alexis, et qu'il s'était déguisé ainsi pour chercher sa *Dorilla.* Alors Dorilla, cédant à sa tendresse, se fait de même reconnaître, et le grand-prêtre unit aussi ces deux amans.

Tel est le plan de cette fable; mais le mérite particulier de l'auteur est d'avoir tiré d'une invention aussi simple des incidens et des tableaux assez agréables. Le récit qu'Alexis fait à Orinto de son amour est plein de naïveté. Dorilla avait à peine cinq ans, lorsqu'ils se rencontrèrent pour la première fois, et de suite ils furent épris l'un de l'autre; et Alexis, qui avait encore de la peine à exprimer le lait des grosses mamelles d'une jeune brebis, savait bien sucer sur les lèvres de sa petite

amie le miel de l'amour (1). Ils ont ainsi passé leurs premières années dans les jeux et dans les chants; et, sans savoir ce que c'était que l'amour, tous deux étaient amans (2). — Alexis, voulant s'assurer de la fidélité de Dorilla, prie Orinto de l'habiller en nymphe; Orinto, en le dépouillant de ses habits, ne peut cesser d'admirer la délicatesse et la blancheur de ses membres. Plus il le contemple, plus il croit voir une véritable nymphe. Enfin il lui arrange la couronne et le carquois, et lui met l'arc dans les mains; c'est un des tableaux les plus gracieux de cette pastorale (3). — Tout ici est action, ce qu'offrent rarement les meilleures des pastorales dont nous avons parlé. — Un chœur de nymphes pose en chantant une couronne de laurier sur un autel formé de branches de myrte. Dorilla se met à genoux et adore Vénus. Le grand-prêtre consacre la couronne, et les nymphes vont la placer sur la tête de Dorilla. Aussitôt celle-ci tire de l'urne

(1) *Io che allor per l'età non ben potea*
*Dalle tumide mamme*
*Premer d'umile pecorella il latte,*
*Sugger pur ben sapea*
*Da un tenerello labbro il mel d'amore.*
*Sc. 1, A. I.*

(2) *Passavam quei primi anni in feste, in giuochi,*
*In semplicetti canti,*
*E d'amar non sapendo, eramo amanti.*

(3) *Sc. 2, A. II.*

le nom de Mirtia. — De même, au cinquième acte, tout se passe sous les yeux des spectateurs. Un chœur de bergers amène la fière Mirtia, les bras liés, devant le grand-prêtre. Contrainte de se placer entre ce dernier et Dorilla, qui a été nommée juge du combat, elle se propose de ne pas écouter les vers et le chant de ses prétendans. Mais comment résister à la voix enchanteresse d'Orinto, qui chante après les deux autres? Elle a pressenti la double victoire que remporte l'heureux berger; une douceur jusqu'alors inconnue s'est tout à coup emparée de son ame; elle éprouve le besoin d'aimer, reconnaît la toute-puissance de Vénus, et, revenue de son erreur, elle implore le pardon de la déesse, et se jette entre les bras de son amant.

Les pastorales continuèrent à se multiplier, quoique la vogue en diminuât de plus en plus depuis la moitié du XVII<sup>e</sup> siècle; mais aucune ne mérite l'honneur d'une mention spéciale. La seule que nous puissions citer est l'*Elvio* de Jean-Marie Crescimbeni, qui parut vers la fin de ce siècle (1). L'auteur l'a commentée lui-même et longuement (2); et ce n'est pas à cause de cela seulement que nous n'en dirons ici que peu de chose. Crescimbeni s'était proposé de présenter une vraie tragédie sous la

(1) L'*Elvio*, Rome, 1695, in-8°.
(2) *Bellezze della volgar poesia, Dialogo V*, pag. 75.

forme d'une pastorale; il crut même lui donner le style le plus approprié à l'un et à l'autre genre, ce que n'avaient encore fait, selon lui, ni Guarini, ni Tasso, ni aucun de ses devanciers. La fable est toute de son invention; mais il y fit entrer des Arcadiens de son temps, et quelques-uns de ses épisodes faisaient allusion à des circonstances historiques de cette académie naissante. Il est question de je ne sais quel monstre malfaisant que *Lucrine* parvient à tuer. Par ce monstre le poète entendait l'ignorance qui persécutait les Arcadiens; par Lucrine, le bon goût introduit dans la poésie; ainsi il imagine plusieurs incidens, tels que les amours d'Elvius, de Mirtia, de Lucrine et leurs diverses aventures. Mais pourquoi toutes ces allusions ingénieuses à des choses qu'on ne connaît pas et qu'on ne veut plus connaître, si l'action et les personnages n'ont pas assez d'intérêt? On peut tout au plus louer les intentions de l'auteur. Parlons donc du second genre de pastorales, de celles que nous avons désignées du nom de pastorales comiques, ou, plus proprement, de comédies *rustiques*.

Nous avons souvent parlé de ces Rustres, *Rozzi*, académiciens de Sienne, qui firent tant de bruit par leurs comédies ou farces *rustiques*, pendant le XVI^e^ siècle (1). Ils reprirent, en 1603, leurs travaux

(1) Ci-dessus.....

que les Médicis avaient suspendus depuis 1568, et rivalisèrent de gloire avec les *Intronati*, leurs concitoyens, dans la carrière dramatique.

Ces académiciens, comme nous l'avons remarqué ailleurs, s'étaient bornés à écrire leurs compositions dans le dialecte siennois, et surtout dans celui que parlaient les villageois des environs de Sienne. Renfermés par-là dans la sphère des sujets champêtres, ils s'exercèrent en général dans l'Églogue, dans la Farce et dans la Pastorale rustique, qu'ils nommèrent vulgairement *comedia rusticale*. Ce n'est pas seulement par le dialecte que ces pièces se distinguent des pastorales qui leur succédèrent, et que nous avons désignées comme d'un genre plus ou moins noble; elles se font remarquer surtout par la vérité et le naturel des caractères. Autant les unes s'élèvent vers je ne sais quel idéal qui n'a pas de modèle dans la nature, autant les autres cherchent la réalité la plus commune et la plus facile à reconnaître. Ces pastorales rustiques ne présentent que des villageois tels qu'on les trouve dans l'ordre naturel, et tels qu'étaient alors ceux du pays où la scène se passe. Langage, dialogue, caractères, intrigue, situations, tout est villageois, naturel et plaisant. L'ignorance, la grossièreté, la malice inhérentes à la condition des paysans forment les élémens constitutifs de ces comédies.

On a publié divers catalogues des nombreuses

pièces de ce genre, composées et représentées par les *Rozzi*. Le plus exact est celui qu'ont donné les éditeurs des *Classiques italiens* (1). Plusieurs de ces pièces sont devenues fort rares : nous choisirons celles qui nous semblent les plus propres à faire connaître ce genre de compositions.

Le premier qui se fit remarquer dans cette carrière, est Ascagne Cacciaconti, surnommé parmi les *Rozzi*, *Strafalcione*, nom qu'on applique à celui qui parle et agit à tort et à travers. Crescimbeni n'a cité de lui que la comédie intitulée le *Pelagrilli*, ou l'Homme qui pèle les grillons, qu'il suppose avoir été imprimée en 1505 (2); mais Cacciaconti en publia d'autres, telles que la *Filastoppa* (3), la *Calzagallina* (4), le *Belcorpo* (5) et l'*Agnizia* (6). Il fut bientôt éclipsé par Nicolas Campani, et surtout par Silvestro Cartajo, que personne ne surpassa pendant le XVI<sup></sup>e siècle.

Campani, citoyen noble de Sienne, avait reçu dans sa patrie le surnom de *Nannino*, et, chez les *Rozzi*, celui d'*Umoroso* (*pituiteux*). Son habileté

(1) *Teatro italiano antico*, Vol. X, pag. 433. Milan, 1812, in-8°.

(2) *Commentarj*, etc. T. V, pag. 59. On la trouve réimprimée à Sienne, sans date, in-8°, et 1552; Florence, 1572, etc.

(3) Sienne, 1545, in-8°, édition fort rare; et 1620.

(4) Sienne, in-8°, et 1550, 1551, 1580, in-8°.

(5) Ibid., 1544.

(6) Ibid., 1545.

à peindre les caractères villageois lui mérita les éloges de Trissino (1). Les pièces que nous avons de lui, sont : Une *Plainte de ce pauvre Campana, Siennois* (2) ; le *Strascino*, ou *Plainte de quatre paysans contre un bourgeois* (3) ; le *Petit Couteau* (4), et le *Magrino* (5). En confrontant les premières des nombreuses éditions qu'on fit de ces comédies, on voit que l'auteur florissait entre 1520 et 1550. Nous donnerons quelque idée du *Petit Couteau*, qu'on a regardé comme ce qu'il a fait de mieux ; le lecteur jugera par cette pièce du mérite des autres.

C'est un petit acte qui n'a pas plus de neuf scènes ; il est écrit en tercets, ou *terza rima*, mêlés de quelques *octaves*. L'auteur l'a fait précéder d'un Prologue, où il annonce qu'un paysan va chanter au son de sa cithare ; ce qu'il chantera, dit-il, on ne saurait trop dire ce que c'est, mais à coup sûr il amusera ceux qui daigneront l'écouter. Ce paysan est un certain *Berna* qui, ne pouvant dormir, vient se plaindre de la cruauté de sa *Togna*

(1) Voy. sa *Poetica*, et les *Pompe senesi* du P. Ugurgieri ; Part. I, tit. 18.

(2) *Lamento di quel tribolato di Campana Senese, sopra il male incognito* ; Venise, 1523.

(3) *Strascino, commedia rusticale*, etc. Venise, 1529 et 1531 ; Sienne, 1546, in-8°, etc.

(4) *Il Cotellino* ; Sienne, 1543, 3e édit., et 1577, in-8°.

(5) Florence, 1572, 2e édit. in-8°.

et improviser sous les fenêtres de sa bien-aimée des vers de sa façon.

Les plaintes de Berna troublent le repos des voisins, et *Tafano*, pour le faire taire, vient lui dire qu'un jeune homme, voulant se guérir du mal d'amour, après avoir gravé son épitaphe sur un chêne, s'était, en homme de cœur, tué d'un coup de couteau, et enterré lui-même. Berna, ouvrant de grands yeux, demande si vraiment celui qui imiterait cet exemple passerait pour un homme de cœur. « Sans doute, lui répond Tafano, pourvu qu'il ne se donne pas plus d'un coup, et qu'après s'être tué il ne s'en repente pas. » Comme on l'assure qu'une fois mort, on ne ressent plus aucune douleur, il résout de se tuer pour se délivrer de sa passion, d'autant plus qu'il voit bien que Togna le méprise. Il va donc se frapper..... « Mais, après ma mort, dit-il, qui aura soin de mes affaires? qui cultivera mon champ? qui gardera mes vaches et mes poules? Je crois que je mourrais plus galment, si j'avais auparavant pioché ma vigne (1)..... Tant pis, que tout aille comme cela pourra; il faut absolument tirer son couteau et se tuer à l'instant... » — Hélas! il prévoit que tout le monde, hormis sa Togna, pleurera sa mort. N'importe, sa résolution est prise. Il s'adresse à son couteau, et lui dit que

(1) *Se fusse innanzi azzappato la vigna,*
*So che più allegramente morirei.*

s'il n'a blessé jusqu'à présent que du pain, du fromage et de la viande, c'est lui, Berna, qu'il doit tuer, puisque Togna le veut ainsi. Cependant il l'aiguise tant qu'il peut, afin, dit-il, de rendre sa mort moins douloureuse. Il fait aussi son testament; il suspend sa cithare à un arbre; il dicte son épitaphe; il est sûr que sa pauvre mère et tous ses parens mourront de chagrin en apprenant son sort. Enfin il ne demande plus qu'une chose; c'est que, si sa Togna passe près de sa tombe, elle entonne du moins un *Requiem* (1). Mais, encore une fois, il voudrait bien, avant de se frapper, savoir au juste ce que c'est que la mort, et cela le jette dans de nouveaux doutes. Tafano, qui le suit des yeux et voit son indécision, vient enfin à son secours et lui donne un conseil plus facile à suivre, et tout aussi salutaire : c'est d'aller surprendre sa belle, et de la forcer à coups de bâton, de répondre à son amour. Berna adopte ce nouveau moyen, qu'il trouve beaucoup plus commode. Il court s'emparer de Togna, mais il est rossé d'importance par les parens. Il veut alors se venger sur Tafano qui l'a trompé : un paysan parvient à l'apaiser, pendant que d'autres chantent, en dansant, les louanges de Togna, qui, disent-ils, devenue même la femme de Berna, ne cesserait

(1) *E dica un requiesca per dolore.*

pas pour cela de contenter tous ses amans (1).

On voit que cette pièce n'est qu'une petite farce; elle n'a point d'intrigue. On ne saurait imaginer une action plus simple. Tout l'intérêt y résulte des caractères de Berna, de Togna et de Tafano, et de leur manière de penser, entièrement conforme à leur condition.

On trouvera plus de variété et plus d'action dans une autre comédie, intitulée le *Capotondo*, qui parut en même temps que le *Coltellino* (2). L'auteur est Silvestre Cartajo, surnommé par les *Rozzi* le *Fumeux*. On a de lui plusieurs autres pièces, dont les titres sont : Le *Tiranfallo* (3), le *Batecchio* (4), la *Discordia d'amore* (5), le *Travaglio* (6) et le *Pannecchio* (7). Le *Capotondo*, ou l'*Imbécile*, divisé en trois actes, est écrit en *terza rima*, excepté le Prologue, qui se compose de deux octaves. Les *Rozzi* en général n'étaient pas trop scrupuleux en fait de langage, et Cartajo a été plus loin que plusieurs de

---

(1) *E se del Berna la vuole esser moglie,*
*Tutti ci cavarem le nostre voglie.*

(2) *Il Capotondo, commedia rusticale*, Sienne, 1550, 1577 et 1585, in-8°.

(3) Sienne, 1546 et 1548, in-8°.

(4) Sienne, 1[illegible], in-8°.

(5) Sienne, 1580, in-8°.

(6) Sienne, 1580, in-8°.

(7) Sienne, 1581, in-8°.

ses confrères. Il s'efforce même, dans son *Prologue*, de justifier leur licence, disant que leur intention est surtout de plaire aux dames, dont ils ont tant à se louer. Au reste, ajoute-t-il, si elles trouvent que le poète est parfois un peu trop libre, elles doivent l'excuser, attendu qu'un rustre ne sait point parler à mots couverts (1). Mais donnons une idée de cette pièce.

*Podrio*, gentilhomme, est amoureux de *Méja*, femme de Coltricione, paysan imbécile et jaloux, et il charge *Capotondo* de le servir auprès d'elle. Capotondo, qui sait son métier, demande d'abord de l'argent, car sans argent point d'espérance de succès. Cependant *Coltricione* s'est aperçu que sa femme avait plusieurs soupirans. Il fait part de ses soupçons à *Biagia*, sa belle-mère, qui lui promet d'aller sur-le-champ réprimander sa fille. Capotondo ne tarde pas à s'introduire chez Méja, pour tâcher de la rendre favorable à Podrio; il la trouve en tête à tête avec *Sberlinga*, l'un de ses galans; celui-ci s'emporte contre Capotondo, et ils sont près d'en venir aux mains, lorsque Coltricione accourt au bruit, et apprend, sans le vouloir, que l'un courtise sa femme en secret, et que l'autre lui

(1)
*Se ci sentite dentro qualche male,*
*Che dicesse un po' troppo à la scoperta,*
*Scusatel, che'l poeta è dozzinale,*
*E che non sa andar sotto coverta*, etc.

apporte des présens de la part de Podrio. Quelques instans après Sberlinga, ayant vu Podrio s'entretenir avec *Méja*, s'empresse d'aller tout raconter au mari : Biagia s'efforce en vain de défendre sa fille; et, voyant qu'on ne veut plus l'écouter, elle va prévenir Méja pour qu'elle prenne ses mesures.

Coltricione et Sberlinga ont résolu d'aller trouver Capotondo pour le forcer de se battre avec eux; mais auparavant ils veulent essayer l'un contre l'autre leur adresse et leur courage, ce qui amène une scène vraiment comique. Cependant Méja se réfugie chez Podrio, et le prie de la soustraire aux poursuites de son mari. Podrio bat Sberlinga et Coltricione; et ce dernier, devenu sage, va demander pardon à Biagia, et lui promet de reprendre sa femme, si Podrio consent à la lui rendre. Il craint qu'elle n'en ait été trop bien traitée; Biagia se fait fort de tout terminer à la satisfaction générale. Coltricione s'arrange avec Podrio, lui permettant de faire de sa femme et de lui tout ce qu'il voudra; car, dit-il à Méja, ce Podrio est un homme très comme il faut. Il m'a traitée, répond Méja, tout comme si j'étais sa femme. A quoi Coltricione ajoute : « Soyons contens : il m'a tout l'air d'un galant homme. »

Le dénouement de cette mauvaise farce fait assez voir combien l'auteur respectait peu les mœurs; il ne voulut que s'amuser et amuser le public aux dépens de la décence et de la morale. Nous avons

vu que la plupart des poètes comiques de cette époque se permirent plus ou moins la même licence, et nous pouvons assurer qu'aucun d'eux n'alla aussi loin que les *Rozzi*, surtout depuis que la cour de Léon X les eut fait jouer au Vatican. Ils accréditèrent de plus en plus leur système dans les autres provinces d'Italie, qui s'empressaient de se procurer leurs pièces pour les faire représenter (1). Enfin le même esprit se réveilla, lorsque l'académie des *Rozzi* fut rouverte au commencement du XVII$^{e}$ siècle.

Un de ceux qui se firent remarquer à cette époque fut Benvenuto Flori, nommé parmi ces académiciens le *Dilettevolo*, l'*Agréable*. Il donna d'abord l'*Aurore* (2), qui avait été représentée à Sienne, en 1607, et dans les années suivantes, toujours avec un grand succès. Il publia successivement la *Celifila* (3), les *Amours inégaux* (4), le *Théophile* (5); et une *Mascarade*, représentée en 1611, et dans laquelle cinq villageois avec leurs femmes vont saluer, au nom des *Rozzi*, le retour de l'Aurore et

(1) Voy. Scipion Bargagli, dans son *Turamino*, etc., où il rapporte quelques vers d'un *Chapitre* de Cartajo, pag. 101; Sienne 1602.

(2) Sienne, 1608, in-12.

(3) Sienne, 1611, in-12.

(4) *I disuguali amori*, ibid., 1614 et 1615, in-12.

(5) *Il Teofilo*, ibid, 1625.

du Soleil; allusion à l'arrivée du Grand-Duc et de la Grande-Duchesse de Toscane (1).

Elbri et tous ses contemporains furent bientôt surpassés par François Mariani, né en 1587 d'un menuisier de Sainte-Marie à Pilli, peu loin de Sienne. Le jeune Mariani pouvait faire les études nécessaires pour embrasser l'état ecclésiastique; mais il se livra de préférence aux exercices dramatiques des *Rozzi*. Il suivit leur exemple, et donna de telles preuves de talent, qu'on l'agrégea, en 1624, à cette académie, où il reçut le nom de l'*Appuntato*, l'*Aiguisé*. Ses travaux académiques ne l'empêchèrent pas d'être nommé curé de l'église de Marciano; et les pièces que nous allons faire connaître, prouveront de nouveau combien le siècle était peu scrupuleux à cet égard. Plusieurs de ses compositions se conservent manuscrites à Sienne, telles qu'une Eglogue en *terza rima*, intitulée le *Marché des femmes*; et un *Dialogue* entre trois paysans qui cherchent le sommeil; mais celles qui lui ont donné de la célébrité, sont deux comédies villageoises, les *Noces de Maca*, et l'*Assetta*.

L'*Assetta* parut pour la première fois en 1756 à Paris (2), par les soins de Jean Conti, qui s'en était

(1) Sienne, 1615, in-8°.

(2) Sous le nom du Marec, chez l'Anonyme, imprimeur du divan, in-8°.

procuré une copie d'après un ancien manuscrit, que possédait à Sienne Thomas-Joseph Farsetti. Mais on l'attribuait à un certain Barthélemy Mariscalco, qui n'avait jamais existé parmi les *Rozzi*, et que l'on confondit probablement avec Mariano Manescalco, auteur de diverses pièces de ce genre. Quoi qu'il en soit, d'après les recherches faites dernièrement, on ne doute plus que l'*Assetta* appartienne à François Mariani (1).

Le but que se propose le poète est vraiment moral, quoique le langage de ses personnages ne le soit pas toujours assez. Il entreprend de corriger à la fois une femme acariâtre et despote, et son mari, qui a la faiblesse de se laisser mener par elle. Il se sert d'un menuisier qui s'entend parfaitement à conduire les affaires d'autrui, et qu'il appelle pour cela maître Assetta, mot qui signifie en italien celui qui est *habile à tout arranger;* et c'est ce personnage qui donne son nom à la pièce. Il s'agit de marier le jeune *Tano* avec *Ulivetta*, fille de *Cencio* et de *Masa*; Cencio consent à ce mariage, mais Masa, par esprit de contradiction, veut donner sa fille à *Tenténnà*, soldat lâche et vaniteux. Cette méchante femme a réduit son mari à la condition la plus humiliante. Le pauvre homme est obligé de filer, de laver les

(1) Voy. la *Préface* du vol. X du *Teatro italiano*, Milan, 1812, in-8°.

assiettes, de faire tous les travaux du ménage, tandis qu'elle commande seule chez lui.

Ulivetta, aussi éprise de Tano, que Tano est épris d'elle, voudrait l'épouser au plus tôt, d'autant plus qu'une bohémienne vient de lui prédire qu'elle serait mariée sous peu d'heures (1). Elle a même appris de cette bohémienne un procédé magique pour connaître le mari qui lui est destiné, et elle veut en faire de suite l'essai, impatiente de s'assurer si c'est son cher Tano qu'elle épousera. Elle trace trois cercles au milieu de la rue, et récite je ne sais quels vers qui n'ont aucun sens. Cela fait, elle se met en sentinelle pour voir celui qui se présentera le premier, car c'est celui-là qui doit être son époux. Mais Tano, qui l'avait aperçue, la suit de loin, et, dans l'attente du bonheur qu'il souhaite, il dit des choses que la décence ne nous permet pas de répéter. Enfin ils s'approchent l'un de l'autre; ils se jurent amour et fidélité; et lorsque le moment de se quitter arrive, Tano, faisant semblant de vouloir aider Ulivetta à placer un panier sur sa tête, lui ravit un baiser. Dans ce moment ils sont surpris par Masa, qui les menace tous deux, quoique sa fille lui jure sur son honneur que Tano ne l'a pas embrassée.

Cette rencontre décide Masa à marier sa fille au

(1) *Sc.* 5, *A.* I.

plus vite. Mais Tentenna, à qui elle la destine, a pris des engagemens avec *Lisa*, et c'est aussi maître Assetta qui est chargé de négocier cette affaire. Masa s'en inquiète peu; elle fait accroire à Tentenna que sa Lisa est attaquée d'une maladie honteuse, et que même elle a eu un enfant. Tentenna la refuse comme de raison, et consent de bon cœur à devenir l'époux d'Ulivetta. Ainsi l'intrigue se renoue, et l'Assetta se trouve dans un double embarras. Il cherche d'abord à effrayer Tentenna; mais celui-ci, malgré quelques coups de bâton que lui donne l'Assetta, s'obstine à ne pas vouloir de Lisa; de son côté, Ulivetta, résistant aux menaces de sa mère, refuse la main de Tentenna, et se réfugie chez une de ses tantes. En vain cette tante et l'Assetta font tous leurs efforts pour vaincre l'obstination de Masa: elle va jusqu'à menacer de chasser son mari de sa maison, s'il ne court pas sur-le-champ retirer la parole qu'il a donnée à Tano.

Ce n'est qu'à l'Assetta qu'il est permis d'arranger l'affaire. D'abord il se rend chez Cencio pour relever son courage et lui offrir son aide. Il le trouve seul, gardant la maison, la quenouille en main. Les exhortations et l'assurance de l'Assetta le raniment, et il promet de suivre en tout ses conseils; le moins que l'Assetta exige, c'est qu'il donne la bastonnade à sa femme, à la première occasion. Heureusement Masa était allée retirer Ulivetta de chez sa tante; et pendant son absence, maître Assetta

réunit chez Cencio Tano et Ulivetta, avec des joueurs de fifre, pour célébrer leur mariage. Masa revient avec Tentenna. Elle a beau frapper à la porte de sa maison et appeler son mari, personne ne lui répond. Elle voit sa fille à la fenêtre; elle entend Cencio qui se moque d'elle; tout à coup les fifres commencent à jouer, et Ulivetta lui annonce qu'elle a déjà reçu de son amant l'anneau nuptial. Masa refuse de la croire: alors Cencio, prenant enfin un ton de maître, lui confirme ce qu'elle vient d'entendre, et lui dit qu'elle ne rentrera plus chez lui si elle ne ratifie pas ce qu'il vient de faire. Encouragé par Assetta, il lui administre quelques coups de bâton pour la rendre plus docile; le moyen lui réussit, car Masa se soumet aux prétentions de son mari, et jure de changer de conduite. Cet exemple n'est pas perdu pour Tentenna; Masa et lui désavouent tout ce qu'ils ont répandu sur le compte de Lisa, et celle-ci pardonne à son amant et l'épouse; maître Assetta triomphe; et, sur son invitation, tout le monde se dispose à danser.

Les caractères de cette comédie, surtout ceux d'Assetta, de Masa et de Cencio, sont pleins de vérité. Les passions, les opinions, les mœurs, le langage que l'auteur prête à ses personnages, leurs procédés, les querelles qu'ils ont ensemble, tout est approprié à leur condition. Point d'imitations plus ou moins serviles de Térence et de Plaute. Que l'on compare le *Miles gloriosus* de Plaute, avec le

*Tentenna* de Mariani, et l'on verra comment ce dernier a su rendre son caractère original, au moyen des couleurs locales dont il l'a revêtu. Enfin, dans la comédie de l'*Assetta*, on n'entend que les paysans des environs de Sienne au XVIe siècle. L'action s'engage et se développe avec régularité. C'est peut-être sa simplicité qui jette un peu de monotonie sur quelques scènes qui semblent présenter les mêmes situations; toutefois l'auteur les distingue assez par la variété des accidens et des pensées dont il fait usage.

On trouve plus de variété et plus de liberté encore dans une autre comédie du même auteur, intitulée les *Nôces de Maca*, et publiée pour la première fois vers le commencement de ce siècle (1). Il y a même duplicité d'action; mais elle se fait surtout remarquer par les traits et les allusions obscènes dont elle est remplie. Le prologue seul suffirait pour faire voir jusqu'à quel point on poussait alors la licence. Bornons-nous donc à donner quelque idée de la fable et de quelques-uns de ses épisodes.

Le jeune *Bruglia* est amoureux de *Maca*, fille de *Barbocco*; mais celui-ci, homme d'une humeur peu traitable, et qui d'ailleurs est prévenu contre Bruglia, veut donner sa fille à *Scheggiale*, son

(1) *Le Nozze de Maca*, Milan, 1812. Voy. le III du vol. X du *Teatro italiano*.

garçon, qui a en horreur les femmes et le mariage. Toutefois *Léandre*, maître de Barboccio et protecteur de Bruglia, parvient à lever toutes les difficultés, et à conclure le mariage des deux amans. Tel est le sujet principal de la pièce : voici quelques scènes qui en feront connaître l'intrigue et le caractère.

Maca insiste auprès de Bruglia pour qu'il la demande à son père. « Et si ton père m'accorde ta « main, lui dit-il, m'aimeras-tu toujours? — Tu le « sais bien. — Je ne te crois pas. — Ne faut-il « pas qu'une femme aime son mari? — Sornettes! « J'en voudrais une preuve plus convaincante. — « Qu'exiges-tu de moi? — Un gage. — Lequel? « parle. — Hélas!... je suis tout en sueur. Je veux... « et je n'ose... Je veux que tu places ta bouche sur « la mienne... — Ah! le petit coquin! Je t'entends; « c'est un baiser que tu demandes, n'est-ce pas? Je « le veux bien, mais je ne puis pas te le donner au « milieu de la rue. » Ainsi, pour ne pas compromettre son honneur, Maca invite son amant à venir prendre ce baiser chez elle, lorsque son père sera couché (1). Bruglia ne manque pas au rendez-

(1) *Bruglia, vieni staser, non ti adirare,*
*A casa al bujo, e fatti un po' sentire,*
*Che come il babbo sarà ito al letto,*
*In fatto ti verrò l'uscio a aprire.*
*Sc. 3, A. II.*

vous; Barbocciò les surprend au milieu de leur entretien. La fille a beau l'assurer que Bruglia la priait de laisser entrer son mouton dans l'étable pour qu'il pût se réchauffer; il ne la croit pas, et sa colère éclate. Une querelle s'engage entre le père et l'amant; enfin Bruglia, après avoir reçu quelques coups de bâton de Barboccio, court après lui pour se venger.

Léandre, maître de Barboccio, entreprend d'apaiser sa colère et celle de Bruglia qui, armé de toutes pièces, cherche partout son ennemi. Son autorité, ses conseils et la crainte qu'il leur inspire à tous deux, finissent par opérer leur réconciliation, et Barboccio consent à accorder sa fille à Bruglia. A cette occasion il exalte à Léandre les qualités de Maca, surtout sa réserve et son innocence. Enfin il pense que Bruglia doit se tenir trop heureux de l'avoir pour épouse. A peine a-t-il dit tout cela que, se rendant au champ voisin pour ramasser du bois, il y trouve sa fille avec Bruglia (1). Barboccio n'a pas de peine à deviner le motif qui les y a amenés; il en dit même assez pour le faire comprendre à ceux qui l'écoutent, et s'apprête à réparer le scandale par le mariage (2).

Ce que nous venons d'exposer forme la partie

(1) *Sc. 5, A. V.*

(2) *Me l'ha fatta far lei chesta pazzia.*

principale de la pièce; mais elle marche de front avec une autre intrigue d'un caractère si différent, qu'il en résulte une disparate des plus choquantes. *Sulpicie* et *Servilius*, appartenant l'une et l'autre à une riche famille de Pise, s'aimaient éperdument. Une nuit qu'ils se trouvaient ensemble, ils furent surpris par le frère de Sulpicie, ce qui les oblige de prendre la fuite, l'un d'un côté, l'autre de l'autre. Sulpicie se voyant bientôt dénuée de toutes ressources, est contrainte d'entrer au service de *Barboccio*; et là, se donnant le nom d'*Amarella*, elle laboure la terre sous la direction de Scheggiale, homme brutal et qui n'a aucun égard pour les femmes. Quelque temps après, Servilius est conduit au même endroit par Léandre, son ami, auquel appartient le fonds où travaillent Barboccio, Amarella et Scheggiale. Il retrouve sa Sulpicie; et Léandre, à qui il a déjà raconté son aventure, emploie tout son crédit pour obtenir l'assentiment des deux familles. La situation des deux amans donne lieu à des scènes qui ne manquent pas d'intérêt, surtout celles où Amarella se voit obligée de se livrer à des travaux pour lesquels ses mains n'étaient point faites, et d'obéir aux caprices d'un paysan grossier, elle qui avait été élevée pour commander aux autres (1). Toutefois ces scènes pathétiques ne sont pas celles qui prouvent le génie de

(1) *Sc.* 3 *et* 4, *A.* I.

l'auteur. Enfin les deux mariages ont lieu le même soir chez Léandre; et c'est dans ce moment que les deux intrigues se rencontrent, sans avoir d'ailleurs aucun autre rapport entre elles.

On trouve quelque singularité dans la versification de cette comédie. Elle est ordinairement écrite en tercets; mais la rime ne suit pas toujours la marche accoutumée. Souvent le second vers d'un tercet rime avec le second du tercet suivant, ou bien avec le premier et le troisième du tercet qui le précède; et parfois aussi on rencontre quelque autre irrégularité, et même des vers isolés qui ne riment avec aucun des vers précédens ou suivans. Ce qui est plus bizarre encore, c'est que le poète écrit alternativement en vers et en prose; et par une bizarrerie toujours plus étrange, il prête mal à propos le langage mesuré à ses villageois, et la simple prose aux personnages d'une condition noble et élevée, ce qui forme, dans les scènes où ils dialoguent ensemble, une disparate des plus choquantes.

Les *Rozzi* continuèrent à multiplier les comédies et les farces villageoises pendant tout le XVII<sup></sup>e siècle. On distingue parmi les autres un certain François Valeri, auteur de diverses pièces dans lesquelles il jouait lui-même (1); mais aucune de ces

---

(1) *Memorie sopra l'origine ed istituzione delle accademie di Siena*, etc. Calogera, N. Raccolta, etc. T. III.

pièces ne put surpasser la *Tancia* de Michel-Ange Buonarroti, qui a éclipsé toutes les comédies de ce genre, et assuré la célébrité de son auteur (1). Buonarroti n'était pas du nombre des *Rozzi*; et il employa le dialecte des villageois des environs de Florence, comme ceux-ci avaient employé le dialecte siennois; il y puisa des beautés nouvelles, dont la langue italienne pourrait s'enrichir encore, et composa sa pièce en *octaves*, à l'exception de quelques morceaux d'un mètre différent; système plus monotone que la *terza rima*, dont se servirent ordinairement les *Rozzi*.

Cette comédie est divisée en cinq actes; et dans le premier, chacun des personnages principaux fait connaître, en agissant, sa passion, ses vœux, son dessein. *Tancia* va être aimée par trois rivaux: *Pierre*, noble bourgeois, et *Ciapino* et *Cecco*, paysans; mais Cecco est celui que son cœur préfère. Ciapino débute par engager Cecco, qu'il croit plus adroit que lui, à parler à Tancia en sa faveur, s'il ne veut pas voir bientôt le prêtre entonner pour lui le *Requiem*. Pendant que Cecco se dispose

---

(1) *La Tancia*, etc. Florence, 1612, in-4°, et 1615, 1623 et 1638, in-8°. Ces éditions appartiennent aux Juntes; une autre fut faite aussi par les Landini, Florence, 1638, in-8°; mais la pièce est mutilée. On la réimprima aussi avec la *Fiera*; Florence, 1626, in-fol., etc.

à servir son ami, Pierre, cherchant sa belle villageoise, se poste, pour l'attendre, sur le chemin par lequel elle a coutume de passer; et là il se met à improviser et à chanter des vers relatifs à sa position, qui n'est pas des plus heureuses; car il a perdu au jeu presque toute sa fortune. Cependant il a méprisé les plus riches partis de la ville; et Tancia, avec son bavolet et son simple mouchoir, peut seule assurer son bonheur (1). Enfin il est résolu de l'épouser, malgré les préjugés de sa classe et l'opposition de son oncle. En ce moment Tancia arrive en chantant les qualités de celui qu'elle voudrait pour amant; et *Pierre*, qui prend pour lui-même ce qu'elle dit de Cecco, l'aborde et lui déclare ses intentions. Mais Tancia, feignant de ne pas le comprendre, lui tourne brusquement le dos, et Pierre se décide à la demander à son père.

Les intérêts de ces amans vont se croiser de plus en plus au second acte. *Cosa*, craignant de se voir enlever Ciapino qu'elle aime, conseille à Tancia de prendre Pierre, dont elle exalte les qualités, et qui, lui dit-elle, peut plus que tout autre la rendre heureuse. Tancia, pénétrant les motifs de sa com-

---

(1) *Che se' l ciuffo e' l collaretto*
*Dispregiai di cittadina;*
*Piacemi or di contadina*
*Una rete, e un fazzoletto*, etc.

Sc. 3, A. I.

bio, frère de Pierre, arrive pour le détourner de sa résolution; mais c'est en vain qu'il emploie toute son éloquence. Pierre est inébranlable, et il aime mieux perdre ses titres et se brouiller avec sa famille que de renoncer à Tancia. Il a résolu de célébrer les noces le soir même, chez le père de sa fiancée.

Sur ces entrefaites, *Berna*, père de Cosa, trouve dans son potager Ciapino et Cecco, se disputant à qui mourrait le premier; il s'intéresse à leur situation, et réussit, sans beaucoup de peine, à les amener chez lui; là on leur sert un bon repas, et les deux paysans ont bientôt retrouvé l'appétit, repris meilleur visage et perdu l'envie de mourir. Ils dévorent tout ce qu'on leur présente; ils se grisent; ils se permettent des propos qui déplaisent à la femme de Berna, qui les chasse de chez elle. Arrivés au milieu d'un pré, et se croyant en sûreté, ils s'étendent sur l'herbe et s'endorment. Mais un émissaire de Pierre les surprend et les rosse; les voilà obligés de fuir de nouveau, et comme ils sont encore étourdis du vin qu'ils ont bu et des coups qu'ils ont reçus, ils tombent du haut d'un rocher. On les croit morts, et Cosa et Tancia se livrent à la douleur; mais on apprend bientôt que, tombés sur une tente qui par hasard se trouvait dressée là, ils ne se sont fait aucun mal; en effet, ils arrivent et racontent eux-mêmes tout ce qui leur est arrivé. En même temps on annonce que Pierre,

arrêté par des sbires, vient d'épouser, d'après l'ordre de ses parens, une riche bourgeoise : rien ne s'oppose donc plus à l'union de Tancia et de Cecco; Ciapino épouse sa Cosa, et des danses et des chants expriment la joie générale.

La pièce est précédée d'un Prologue, et chaque acte suivi d'un intermède. Une fée, fille d'Atlas, et nommée *Fesoli*, fait le Prologue. Dès qu'elle vit la ruine de la ville où elle régnait et dont elle porte le nom, elle se cacha, dit-elle, sous terre avec ses compagnes pour pleurer son malheur; mais elle en sort enfin pour jouir du beau spectacle qu'on va donner aux Médicis, qui ont cherché à réparer les maux que les Florentins lui avaient causés. La fable, toutefois, ne répond pas à cette brillante annonce. Dans les intermèdes, on voit danser et chanter d'abord des chasseurs, puis successivement des oiseleurs, des pêcheurs et des moissonneurs. A la fin de la pièce, tous les personnages qui se trouvent en scène chantent, en dansant, des couplets de différent mètre, tantôt seuls et tantôt ensemble; et quand la danse est terminée, les acteurs s'apprêtent à se mettre à table, en engageant les spectateurs à en faire autant.

Nous n'avons fait que retracer à peu près le plan de la fable, qui se fait d'abord remarquer par sa simplicité; mais ce qui la caractérise davantage, c'est la vérité des mœurs que le poète a si bien su exprimer, dans la manière de penser, d'agir et de

parler de chaque personnage. Il veut principalement nous faire connaître la condition véritable du villageois et du laboureur de son temps; et c'est à cet effet qu'il a introduit dans sa pièce ces deux gentilshommes, Pierre et Fabio. Les maximes de ce dernier font voir quels étaient le libertinage des gentilshommes et leur mépris pour la classe la plus industrieuse et la plus utile de la société. De son côté, Pierre, quoiqu'il semble ne pas avoir les mêmes préjugés, considère tout aussi peu les paysans. Il fait rosser par son domestique Cecco et Ciapino *comme deux chiens*, et regarde ce procédé comme une chose toute naturelle. «Car, dit-il, le paysan est un animal si rétif, que les paroles ne font rien sur lui, et que la douceur le rend encore plus méchant : ce n'est qu'au moyen des coups qu'on en obtient quelque chose. Ainsi, de même que les chevaux obéissent à l'éperon, et les chiens au sifflet, de même les paysans n'obéissent qu'au bâton (1). » Nous citons ces maximes, fort communes alors, pour faire sentir combien la Toscane

(1) *Che' l villan è una bestia sì ritrosa,*
*Che le parole suol poco temere,*
*E le lusinghe la fanno viziosa :*
*Ma col baston se n'ha ogni piacere :*
*Allo sprone i cavalli, al fistio i cani,*
*E al baston intendono i villani.*

*Sc. 5, A. II.*

des Médicis ressemblait peu à ce qu'elle devint sous Léopold, ou plutôt à ce que la firent les progrès de la civilisation.

En examinant de plus près le mérite littéraire et poétique de cette comédie, on ne peut se dispenser de remarquer l'art avec lequel le poète a su être à la fois comique sans cesser d'être décent, et pathétique sans faire oublier que ce sont des villageois qu'il met en scène. C'est la qualité qui le distingue le plus de tous les poètes de ce genre. Quelques citations suffiront pour le prouver.

Tancia et Cosa se disputent, puis se raccommodent aussi vite que des enfans; et Cecco, les voyant après leur querelle se donner la main et s'embrasser, est obligé d'avouer que les femmes ne sont pas haineuses de leur naturel, et que si parfois la colère les enflamme, deux caresses et quatre bonnes paroles leur font faire tout ce que l'on veut (1). Les mêmes chantent ensuite ces couplets anacréontiques : « Que celui qui cherche l'a-« mour et ne le trouve pas, vienne tâter mon cœur:

---

(1) *Le donne propiamente non han fiele:*
*E se la stizza lor dà fuoco all' esca,*
*Duo fregagioni con quattro parole*
*Le fanno alfin poi far ciò che l' uom vuole.*
*Sc. 2, A. II.*

« c'est là qu'il couve. De ses œufs naissent des pen-
« sées toujours diverses, tantôt blanches, tantôt « noires (1); elles vont en troupe comme les pous-« sins, béquetant et buvant sans cesse, sans pou-« voir se rassasier. Leur nourriture est l'espérance « qui ne mûrit jamais et qui n'apaise pas la faim. « O bienheureux celui qui possède une prairie suf-« fisante pour nourrir ses poussins! »

La déclaration de Tancia à Cecco est aussi pleine de grace et de malice. Cecco est parvenu à lui dire que le pauvre Ciapino mourra de désespoir s'il ne peut obtenir sa main. « Qu'il fasse ce qu'il voudra, « dit-elle. Oh! si je pouvais me délivrer d'une « autre fantaisie qui s'est emparée de moi! — Et « quel démon t'obsède? — Je le sais... mais... — « Qu'as-tu? explique-toi. — Laisse-moi m'en aller. « — As-tu quelque chagrin? — Je ne veux rien « dire; adieu... Ah! mon pauvre cœur! Quand je « me trouve près de lui, je sens que je brûle; c'est « dans tout mon cœur un feu comme si j'allais m'é-

(1)
*Chi amor non trova,*
*E cerca amore,*
*Mi tasti 'l cuore,*
*Che quivi cova.*
*Dalle sue uova*
*Nascon pensieri*
*Sempre varj, bianchi e neri*, etc.

« vanouir. Pauvre Tancia! te voilà perdue (1). »

Cosa, un peu plus timide que Tancia, n'ose dire mot de son amour à Ciapino qui la rebute. Cherchant les lieux les plus solitaires, elle demande à l'amour ce qu'elle doit faire pour être comprise et aimée. Elle ne sait si ses compagnes aiment de la même façon qu'elle; elle voudrait se faire comprendre sans parler; elle voudrait fuir, mais elle voudrait être prise (2). Cependant, comme elle aimait déjà Ciapino quand il était tout petit, elle pense qu'il est temps de lui avouer son amour. Mais comment s'y prendre? « D'abord, dit-elle, il faudra, quand je le rencontrerai, le saluer la première et lui sourire un peu finement. Et quand nous serons ensemble à une fête, je veux lui présenter la cuiller pour qu'il danse avec moi (3). » Enfin elle se propose de ne plus se cacher et de ne plus le fuir, attendu qu'on se lasse de courir après celle qui vous fuit sans cesse. On voit que ce n'est pas là

(1) *Mi s'è ora pel dosso un fuoco messo*
*Che quasimente io sto per isvenire:*
*O Tancia tapinella!* etc.
*Sc.* 3, *A. II.*

(2) *Vorrei senza parlare essere 'ntesa:*
*Vorrei fuggir, ma vorre' esser presa.*
*Sc.* 2, *A. III.*

(3) C'était l'usage de présenter une cuiller à celui qu'on engageait à danser.

*S'io son seco al feste, io vò invitarllo,*
*E a lui render la mestola e' l ballo.*

une bergère de Théocrite; c'est une simple villageoise, mais qui n'est dépourvue ni de malice ni d'adresse; et cette malice fournit à l'auteur une foule de traits aussi gais que spirituels.

Écoutons encore Tancia, lorsqu'elle ne sait comment expliquer à Cecco le sujet de son abattement (1). Elle ne peut se soutenir. Cecco vient à son aide; elle veut lui parler, et la voilà qui fond en larmes.

« Hélas! dit Cecco, tu es consternée, tu pleures;
« qu'as-tu? T'aurait-on battue? Es-tu tombée? —
« J'ai fait une chute sur un rocher, et je me suis
« brisé la tête. — Que veux-tu dire? Tu parles en
« grammairien. — Tu ne pourras plus maintenant
« me parler de Ciapino. — Pourquoi? — Je rougis.
« — Elle a peur; explique-toi, ma petite bouche, qui
« sens le serpolet. — On dit que mon père m'a mariée. — Et avec qui? Ne pleure pas; achève... —
« Avec le citadin. — Grand bien te fasse. Pauvre
« Ciapino! Que dois-tu dire? Et moi, au moment
« où pressé par la soif je me disposais à boire, le
« verre s'est brisé dans mes mains. Malheureux
« amans que nous sommes!... Mais dis-moi : N'est-
« ce pas que tu commençais à m'aimer? — Oh!
« oui, et bien fortement encore. Les pierres même
« ont pitié de moi. Qu'il est triste d'être obligé de
« suivre celui qu'on n'aime pas! — O Tancia! mon

(1) *Sc.* 7, *A.* III.

« cœur est tout en feu depuis que je me suis aperçu « que je ne te déplaisais pas, etc. » — Ainsi tous deux se désolent; mais leur désespoir s'exprime dans des termes qui ne sont pas au-dessus de leur condition, et conserve ainsi toujours quelque chose de plaisant. . . . . . . . .

Qu'on lise les scènes où Cecco et Cipiano, ne pouvant se consoler de la perte de leur bien-aimée, se décident à mourir (1). Ciapino paraît plus déterminé que son compagnon. Il voudrait se pendre, et il exhorte Cecco à en faire autant. « Cependant, dit celui-ci, ne vaudrait-il pas mieux souffrir la chaleur de l'amour que le froid de la mort? — Pour moi, répond Ciapino, mon parti est pris; je veux mourir. — Mais mourras-tu comme cela, à jeun? — Eh bien, je vais grimper sur un poirier, et, après m'être rassasié de poires, je dirai adieu à tous mes amis. » Enfin Cecco le suit par convenance, mais il n'est pas encore trop décidé à l'imiter. Le reste est raconté par Berna, père de Cosa, à Jean, père de Tancia (2). Il les a trouvés desolés, se roulant par terre, et se disputant à qui mourrait le premier; en le voyant ils l'ont prié de leur indiquer le genre de mort le plus simple et le plus expéditif, et de les aider s'ils s'y prenaient mal. La suite du récit de Berna est d'une grande

(1) *Sc. 4, A. IV.*

(2) *Sc. 9, A. IV.*

gaîté; mais ce qui est encore plus plaisant, ce sont les plaintes de Tancia et de Cosa, en apprenant que leurs amans sont morts. Leur douleur s'exprime, il faut l'avouer, d'une singulière manière (1). « J'irai, « dit Tancia, allumer des chandelles sur ta tombe, « et la couvrir de fleurs; je veux t'embaumer avec « du miel, pour que ton beau visage ne se fane « pas; je te ferai même, à la honte de la mort, une « épitaphe qui annoncera à tout le monde le tort « qu'elle t'a fait (2). — Et moi, dit Cosa, je veux « baiser et balayer avec soin la pierre sous laquelle « tu dors, ô mon Ciapino! Je veux suspendre au « dedans une petite lampe pour t'éclairer, et planter « au dehors un sorbier ou un noyer, en mémoire « de ton malheureux sort (3). » Elles alternent ainsi pendant plusieurs octaves, en imitant le ton des pleureuses suivant l'usage du temps; mais il faudrait les entendre dans leur dialecte pour sentir le naturel et le charmede leurs expressions.

---

(1) *Sc. 2, A. V.*

(2) *Io vò venir ti a accender le candele:*
*Ti vò sparger i fior per me l'avello:*
*Io ti vò tutt' imbalsamar di mele,*
*Che non si smunga mai viso sì bello, etc.*

(3) *Io vò da imo a sommo spazzar drento,*
*Poichè tu v' hai adormir tu, 'l mio Ciapino.*

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

*Vovi piantar interno un sorbo, o un noce,*
*Per memoria del tuo caso feroce.*

Le poète a voulu rendre un hommage à Galileo, inventeur du télescope, et voici comment. Un garcon vient annoncer à Tancia, à Cosa et à Jean le retour de Cipiano et de Cecco, qui ne sont pas morts de leur chute. Il les voit s'avancer, quoiqu'ils soient encore bien loin; mais Jean, dont la vue est affaiblie par l'âge, ne peut les distinguer. Alors le garçon se souvient d'avoir vu chez le maître de son oncle une machine merveilleuse dont il décrit à sa manière la forme, l'usage et les effets; et les images et les comparaisons qu'il emploie pour se faire comprendre ne sont pas déplacées dans la bouche d'un paysan. « Cette machine, dit-il, grandit tellement les choses et les personnes, qu'en regardant un poussin on croit voir une oie; la lune paraît comme un fond de tonneau, et on y aperçoit des montagnes et des plaines (1). »

A l'exemple des *Rozzi* et de Buonarroti, plusieurs autres poètes essayèrent de nous donner des pièces semblables dans le patois de leur pays. On vit la *Togna* (2) et la *Bernarda* (3) écrites dans le

---

(1) *Fa crescer sì le cose e le persone,*
*Che chi mira un pulcino, un oca il crede :*
*La lùna un fondo di tin mi pareva,*
*E drento monte e pian vi si vedeva.*
*Sc. 4, A. V.*

(2) Bologne, 1654, in-8°.

(3) *Ibid.*, même année.

dialecte bolonais; mais ces deux pièces, attribuées à un certain Jules-César Allegri, n'étaient qu'une répétition de la *Tancia*, que l'auteur se borna à traduire en prose, en changeant le nom des personnages. Dominique Bazile, de Tarente, tout carme et docteur en théologie qu'il était, traduisit aussi le *Pastor fido* dans le dialecte napolitain (1). Nous ne parlerons pas de quelques autres essais de même genre, écrits dans un dialecte tellement rude et tellement bizarre, que la littérature italienne semble ne pas devoir les adopter; mais nous ne pouvons nous dispenser de faire quelque mention de la *Rosa*, Pastorale écrite dans le patois napolitain.

L'auteur de cette pièce est Jules-César Cortese, de Naples. Il affectionnait tellement le dialecte de son pays, qu'il crut pouvoir le comparer, pour la grace et la propriété, aux plus beaux idiomes de l'Europe moderne. Il entreprit d'en donner des preuves incontestables, en composant dans ce dialecte divers ouvrages poétiques. Tels sont, suivant la note qu'en donne Quadrio (2), le *Voyage du Parnasse*, poème en sept chants (3); la *Vajasseida*, poème en cinq chants (4); les *Amours Malheu-*

---

(1) Naples, 1628, in-12.

(2) *Storia e Ragione*, etc. T. VII, pag. 40.

(3) *Il viaggio di Parnaso*, Venise, 1621, in-12.

(4) Naples, 1628, in-8°.

*reuses de Ciullo et Perna* (1); *Micco Passaro amoureux*, poème en dix chants (2); et le *Cerriglio enchanté*, poème héroïque en cinq chants (3). Mais l'ouvrage qui a fait sa célébrité, c'est la *Rosa*, que Gravina mettait à côté de la *Tancia*, pour la vérité des mœurs (4); et Signorelli au-dessus, pour l'intérêt de l'action (5). La *Rosa* parut en 1621 (6), et en 1666 elle comptait déjà jusqu'à quinze éditions (7).

La fable roule sur la supposition la plus étrange qu'on ait introduite sur la scène : deux amans, séparés depuis quelques années, se cherchent, se retrouvent, se fréquentent journellement, et l'un d'eux ne reconnaît pas l'autre. Nous avons vu Christophe Castelletti pousser cette sorte d'invraisemblance au point que Tirsis, retrouvant sa Lycoris après dix ans de séparation, ne la reconnaît

---

(1) *Le travagliuse ammure de Ciullo e Perma*, Naples, 1632, in-12.

(2) *Ibid.*, 1633, in-12.

(3) *Le Cerriglio 'ncantato*, Naples, 1645, in-12.

(4) *Ragion poetica*, lib. II, § 20.

(5) *Coltura delle Sicilie*, T. V, pag. 360.

(6) Naples, in-12, sous le titre de *Rosa*, *Chelleta Poselechesca, che no Toscanise diciarria, Favola boschcreccia, o Pastorale.*

(7) Tous les ouvrages de l'auteur furent réunis en un seul volume, Naples, 1666, in-12. Cette édition est la moins incorrecte de toutes.

pas et en devient amoureux, parce qu'elle ressemble à sa bien-aimée; et que Lycoris, qui ne reconnaît pas non plus Tirsis, rejette son hommage pour rester fidèle à son amant (1). Cette situation fut, quelque temps après, reproduite par Charles Noci, de Capoue, dans sa *Cintia:* pour la rendre moins invraisemblable, il fait revenir Cintia, qu'on croyait morte, déguisée en berger; elle trouve *Sylvain,* son amant, occupé d'un nouvel amour, et, bien qu'ils se soient liés d'amitié, et que Sylvain ne l'ait pas oubliée entièrement, elle n'en est point reconnue (2). Bracciolini emprunta la même idée dans son *Dépit amoureux* (3); mais celui qui chercha à améliorer la fable de Noci, et qui en tira le plus de parti, ce fut Jules-César Cortese, dans sa *Rosa.* Il voulut peindre les mœurs et le caractère des villageois des environs de Naples. Il n'imita de l'*Aminta* et du *Pastor fido*, que l'intrigue et le pathétique, et tout ce qui est plaisant dans sa pièce, résulte uniquement du patois, des images et des comparaisons naturellement emphatiques que prodiguent les personnages.

Rosa, se promenant un jour sur le bord de la mer, fut enlevée par des corsaires. Un naufrage les

---

(1) Ci-dessus, T. VI, pag. 367.

(2) Ci-dessus, *ibid.*, pag. 443.

(3) *Ibid.*, pag. 446.

jeta près des côtes de la Sicile; on s'empara d'eux, et la pauvre Rosa se vit accueillie par une bonne femme qui la garda chez elle pendant trois ans. Dès qu'elle le put, elle retourna à Naples pour chercher *Mase*, son amant, à qui elle avait été fiancée. Mase, qui la croyait victime du naufrage, comme le bruit en avait couru, après l'avoir pleurée long-temps, s'était décidé à faire la cour à *Lella*. Rosa, déguisée en homme, sous le nom de *Titta*, veut d'abord savoir où son amant en est avec sa rivale. Une longue maladie et les chagrins ayant changé ses traits, Mase ne la reconnaît point; il la choisit au contraire pour son ami, et la prie de le servir dans son nouvel amour; tandis que Lella, trompée par le travestissement de Rosa, finit par en devenir amoureuse. De là des doutes, des quiproquo, des ressentimens, des vengeances qui, se croisant, font naître divers incidens curieux, et amènent enfin la reconnaissance et la réunion des deux amans. Accordons à l'auteur que Mase puisse ne pas reconnaître en Titta sa Rose qu'il n'a pas oubliée, et voyons quelques-unes des situations dramatiques et touchantes qu'il a tirées de sa supposition.

Mase, devenu l'ami de Titta, craint qu'il ne soit son rival et n'empêche Lella de se déclarer pour lui. Titta lui proteste qu'il ne le trahira jamais et lui peint son amour sous les couleurs de la plus

vive amitié (1). Encouragé par l'énergie de ses expressions, Mase le prie de chercher à amener Lella dans quelque endroit écarté, pour qu'il puisse la surprendre et jouir à son aise de sa présence. Rosa, à cette proposition, ne peut cacher son trouble, et elle est sur le point de s'évanouir; et, comme Mase attribue ce trouble à son amour pour Lella, Rosa lui fait croire que le danger qu'il va courir en est la seule cause. « Pourquoi, lui dit-elle, t'exposer ainsi pour une femme qui ne t'aime point? » — Pour le détourner davantage de son projet, elle lui raconte un rêve qu'elle venait de faire. « Le coq, dit-elle, ne s'était pas encore dis-« posé à chercher sa poule, lorsque je parvins à « m'endormir. A peine avais-je fermé les yeux, « qu'il me sembla voir cette pauvre Rose dont tu « m'as parlé si souvent. Traître! me dit-elle, « monstre barbare! c'est toi qui me caches à mon « amant. Pourquoi ne lui dis-tu pas que je suis « vivante? Pourquoi ne pas lui rappeler qu'étant « encore enfant il me donna sa foi? Et lui, se peut-« il qu'il m'oublie pour cette Lella qui le déteste; « pour cette Lella qui voudrait plutôt l'étrangler « que devenir son épouse? Et, en parlant ainsi, elle « pleurait à chaudes larmes, et menaçait de se per-

(1) Sc. 4, A. II.

« cer d'un poinçon. » Mais le rêve de Rosa ne fait aucune impression sur le cœur de Mase. Puisque Rosa est morte, il veut aimer Lella; et, quand même Rosa ressusciterait, son cœur ne pourrait plus être à elle. Nous avons à peine indiqué le sujet de la scène; il serait impossible d'en rendre exactement les détails. . . . . . . . .

Une autre situation d'un égal intérêt, est celle où Lella déclare enfin son amour à Titta, et où celui-ci s'efforce de la convaincre qu'il ne peut lui accorder que sa pitié (1). Il l'engage à s'adresser plutôt à Mase, qui pourra la consoler. Mais Lella lui répond qu'elle n'aime et n'aimera jamais que lui, et que, puisqu'il veut sa mort, elle va de ce pas se précipiter dans la mer. Cette scène serait bien plus intéressante, si le poète ne s'était pas trop arrêté sur des métaphores équivoques, relativement au vrai sexe de Titta. . . . . .

Titta court après Lella pour l'empêcher d'exécuter son projet et la décide à accorder une entrevue à Mase; mais plus inflexible que la pierre et que le fer, les prières et les soupirs de Mase ne peuvent l'attendrir; elle se moque de lui et de son amour. Cependant la position de Rosa ne devient pas meilleure. On l'a vue courir après Lella, lorsque celle-ci voulait se précipiter dans la mer, et cela

(1) *Sc.* 1, *A. III.*

réveille les soupçons de Mase contre Titta. Elle apprend ensuite que le père de Mase veut marier son fils avec Lella; en vain le conjure-t-elle de n'en rien faire: il est inexorable. En même temps Lella, pour se délivrer des importunités de Mase, dit à quelqu'un qu'il y a trois mois que Titta a reçu ses sermens. Ce propos est rapporté à Mase qui, tout en fureur, court frapper à coups de pieu le pauvre Titta, au moment même où celui-ci s'apprêtait à le recommander encore à Lella. Cela prépare un des plus beaux momens où se trahit la tendresse de Rosa (1). Lella, soutenant Titta blessé et défaillant, lui reproche son amitié pour un assassin; Titta demande seulement s'il est vrai que ce soit Mase qui l'a frappé; et, comme on l'en assure, il dit qu'il mourra content. Toutefois, Lella veut le venger. « Oui, lui répond Titta, venge-moi. Pour le punir, fais tout ce que j'aurais fait moi-même; enlace-le dans tes bras; blesse-le de ta belle bouche; donne-lui la mort, cette mort que désire tout véritable amant. » Épuisé par la souffrance, il s'évanouit; et Lella, s'efforçant de le ranimer, le conduit chez elle. Elle croit posséder enfin l'objet de son amour; mais quelle est sa surprise, lorsqu'elle s'aperçoit que son Titta n'est qu'une femme! Toute consternée de cette découverte, elle cherche à en ins-

(1) *Sc.* 5, *A. IV.*

truire une vieille, sa confidente (1), et elle emploie à cet effet de ces métaphores, de ces allusions dont le dialecte napolitain abonde, et qui souvent sont plus expressives que les locutions propres dont la pudeur ne peut se permettre l'emploi.

Lella, après avoir reconnu son erreur, cherche à oublier Titta, et se résout à devenir la femme de Mase: celui-ci, désolé d'avoir maltraité un ami aussi tendre qui, pour toute vengeance, veut le serrer dans ses bras, apprend de Lella que Titta est une femme. « Ah! s'écrie-t-il alors, je parie que c'est ma Rosa (2). » Au moment où il sent se réveiller en lui son premier amour, la vieille villageoise, qui avait jadis accueilli chez elle la pauvre Rosa, vient lui révéler tout le mystère. Mais, puisqu'elle en était instruite depuis le commencement du premier acte, pourquoi a-t-elle attendu si longtemps pour désabuser Mase? Ce sont des invraisemblances qu'on ne peut pardonner et qui détruisent tout l'effet que s'était proposé l'auteur: mais tout n'est pas terminé. Lorsque Mase veut aller chercher Rosa et lui demander pardon du mal qu'il lui a causé, on vient lui dire que Rosa, ayant appris qu'il allait se marier avec Lella, s'est jetée du haut d'un rocher dans la mer. Mase y court et s'y jette

(1) *Sc.* 8, *A. IV.*
(2) *Sc.* 1, *A. V.*

après elle. Heureusement ils sont sauvés par des pêcheurs; on ne tarde pas à célébrer leur union, et Lella se cherche un autre mari.

Telles sont la marche et l'action principale de cette fable. Mais le poète a voulu, sans nécessité, la rendre complexe et embarrassée, en y rattachant un épisode qui n'y ajoute aucun intérêt. Pendant que tout le monde est dans l'inquiétude sur le sort de Rosa et de son amant, on découvre que Lella est fille du père de Mase, et par conséquent sœur de celui qu'elle devait épouser. A quoi bon cette reconnaissance tardive, qui nous distrait de ce qui devrait seul nous occuper? Cela prouve que le poète ne sentait pas assez l'intérêt de l'unité d'action. Il a aussi violé ce principe indispensable de toute composition, dans un autre incident de même nature. Vers la fin du troisième acte, un certain *Pascal*, vieillard d'un esprit bizarre, qui passe pour le père de Lella, se revêt des habits de sa fille pour surprendre et corriger à sa façon quelqu'un de ses amans. Le père de Mase, passant par hasard, prend Pascal pour Lella, et, s'en approchant pour lui faire des politesses, il est reçu à coups de bâton; cette scène tout-à-fait burlesque ne produit, comme de raison, aucun effet.

Nous n'avons rien dit des intermèdes que l'auteur a placés à la fin de chaque acte. Tout ce qu'ils offrent de remarquable, c'est que chacun est composé d'un simple couplet ou madrigal sur la nature

et les effets de l'amour. Terminons cette longue revue en faisant observer que les *Pastorales*, après s'être de plus en plus multipliées pendant la première moitié du XVII<sup></sup>e siècle, commencent à devenir plus rares pendant l'autre moitié, et disparaissent, vers la fin, presque entièrement.

# CHAPITRE X.

De la Poésie lyrique chez les Italiens au XVIIe siècle. — On en revient à l'imitation des Grecs et des Latins. — Gabriel Chiabrera ouvre le premier cette carrière nouvelle et s'y distingue bientôt. — Idée et analyse de ses principales *Canzoni* dans le genre PINDARIQUE. — Ses odes patriotiques. — Ses odes sacrées. — Fulvio Testi, digne émule de Chiabrera dans ce genre de poésie. — Ses *Canzoni* érotiques et galantes. — Pindare et Horace trouvent d'habiles traducteurs. — Gui Casoni propage le goût des lettres grecques et latines, et se distingue lui-même comme poète lyrique. — Idée de quelques odes de Ciampoli. — Charles de' Dottori et Magalotti sont bientôt éclipsés par Benoît Menzini, et surtout par le célèbre Filicaja. — Analyse de ses belles odes sur le siége et la délivrance de Vienne. — Alexandre Guidi: examen raisonné de plusieurs de ses odes, et de celle, entre autres, qu'il adresse *à la Fortune*. — De l'ode ANACRÉONTIQUE, Chiabrera se distingue d'abord parmi les imitateurs du poète de Téos. — Il dénature le genre, en le consacrant à des chants religieux. — Inférieur, dans l'ode héroïque, à Chiabrera, à Guidi, à Filicaja, Menzini les surpasse tous dans l'ode anacréontique. — Il est égalé à son tour par J.-B. Zappi. — L'ode bacchique, ou le *Dithyrambe*, traité avec plus ou moins de succès par Chiabrera, Menzini, etc. — Le *Bacchus en Toscane* de François Rédi. — L'académicien français, Regnier Desmarets, traducteur estimé d'Anacréon, en italien. — Hommage rendu à cette traduction par le célèbre Rédi. — Reconnue supérieure à celle de plusieurs traducteurs italiens. — Du SONNET : ses fortunes di-

verses au XVII$^{e}$ siècle. — Il acquiert quelque intérêt sous la plume de Rédi, de Lemène, de Filicaja. — Le sonnet *pastoral*. — L'ÉLÉGIE traitée avec plus de succès au XVII$^{e}$ siècle que dans le précédent.

LA plupart des poètes lyriques que nous ont offerts les siècles précédens semblaient s'être proposé pour modèles les Grecs et les Latins; mais cette prétendue imitation se réduisait à reproduire les formes extérieures adoptées par les lyriques anciens; à diviser, par exemple, les odes en *strophes*, *antistrophes* et *épodes*; c'est à peu près tout ce que les leurs avaient de commun avec celles de Pindare et d'Horace. D'autres, attachés par principe et par goût à l'école de Pétrarque, suivirent la marche grave, sévère et froidement correcte de ce grand modèle. Ce ne fut que vers la fin du XVII$^{e}$ siècle, qu'on réussit à mieux apprécier l'esprit de ces deux classiques, et à les imiter avec plus de succès; et cette imitation, devenant de plus en plus libre et féconde, ouvrit de nouvelles routes sur le Parnasse Italien aux poètes dont nous allons entretenir le lecteur.

## ODE PINDARIQUE.

Le premier qui ouvrit cette nouvelle carrière fut Gabriel Chiabrera, qui s'y précipita avec une hardiesse que nul n'égala depuis. Né en 1552, d'une famille distinguée de Savone, quinze jours après la

mort de son père il fut abandonné de sa mère qui, fort jeune encore, résolut de se remarier. Ainsi privé de ses parens, il se vit, à l'âge de neuf ans, appelé à Rome par un de ses oncles qui lui fit apprendre le grec, le latin, les belles-lettres et la philosophie au collége des Jésuites, où il resta jusqu'à l'âge de vingt ans. Ce long apprentissage fut plutôt, comme il le dit lui-même, une sorte de divertissement qu'une étude sérieuse; c'est-à-dire, qu'il ne dut pas à ces écoles de devenir ce qu'il fut dans la suite. Il eut le bonheur de connaître et de fréquenter trois littérateurs célèbres qui se trouvaient alors à Rome, Marc-Antoine Muret, Paul Manuce et Sperone-Speroni, et il profita bien plus de leurs entretiens, que des leçons des jésuites. Bientôt, devenu entièrement indépendant par la mort de son oncle, il prit du service auprès du cardinal Cornaro; et probablement il serait devenu un courtisan inutile, et même pointilleux, si une circonstance fâcheuse ne l'eût arraché à ce genre de vie. Obligé de se battre, on ne sait pour quel motif, il fut exilé de Rome pour vingt ans, et cet événement le rendit à l'étude. Il retourna dans sa patrie pour courtiser les Muses, depuis objet constant de ses délices; mais une nouvelle querelle l'obligea de s'éloigner pour quelque temps de Savone, où il revint bien guéri de sa manie guerroyante, et bien résolu à ne plus abandonner désormais sa retraite ni ses livres. Il prit même pour devise une

lyre avec ces mots de Petrarca: *Non ho se non que una;* c'est là tout mon bien. » Il était cependant quelquefois obligé de quitter ses paisibles foyers pour visiter quelques cours d'Italie, qui étaient fières de le posséder. Honoré spécialement par les Médicis, Ferdinand Ier et Come II, par Charles-Emmanuel, duc de Savoie, et par le duc de Mantoue, Vincent Gonzague, il fallait qu'il se rendît tantôt à Florence, tantôt à Turin et tantôt à Mantoue. Urbain VIII voulait aussi l'avoir à Rome; mais les honneurs, les titres et les pensions ne purent lui faire oublier son agreste patrie. Il s'y maria, y vécut tranquille et y mourut en 1637, âgé de quatre-vingt-sept ans, comblé des faveurs de son gouvernement.

Chiabrera s'appliqua d'abord à étudier tous les poètes classiques, tant anciens que modernes; et bientôt, comme il le dit lui-même, il reconnut en Dante le talent de représenter tous les objets par des traits simples et rapides; dans Ariosto, la facilité des descriptions; dans Virgile, une élocution toujours figurée, toujours harmonieuse; et dans Homère, toutes les qualités de la narration épique; ce dernier lui paraissait parfait sous tous les rapports. Après avoir comparé ainsi les anciens et les modernes, il finit par accorder la palme aux poètes grecs, et ses auteurs favoris furent Simonide, Archiloque, Sapho, et surtout Pindare et Anacréon. Tel était l'enthousiasme que leurs vers lui inspi-

raient, qu'il disait de tout ce qu'il trouvait excellent: « *C'est de la poésie grecque!* » Il n'est donc pas étonnant qu'il ait entrepris d'imiter et d'égaler ces poètes, et qu'il ait déprécié les Italiens qu'il regardait comme des imitateurs timides et superstitieux. Il voulait, comme Marini son contemporain, étonner ses lecteurs; mais, plus sage que lui, il ne se laissa jamais séduire ni par les bizarreries de ce poète, ni par les applaudissemens qu'il lui entendait donner de toutes parts; il en appréciait les qualités, mais ne manquait pas d'en signaler les défauts. Ainsi, réprouvant et les Marinistes et les Pétrarquistes autant qu'il admirait les Grecs, il tâcha d'être original comme ces derniers, et il fut en effet le premier poète qui, depuis Pétrarca, donna une nouvelle direction à la poésie lyrique des Italiens.

Il n'y a aucun genre de poésie dans lequel Chiabrera ne se soit exercé. Nous le voyons successivement paraître dans l'épique, dans le dramatique et principalement dans le satirique; mais ce fut dans le lyrique qu'il excella, surtout dans ce qu'on a depuis appelé l'ode *Pindarique* (1). Il ne rejeta pas

---

(1) Ses poésies lyriques parurent d'abord à Gênes en 1586-87-88, in-4°. Les meilleures des éditions successives furent celles de Rome, 1718, 3 vol. in-8°, et de Venise, 1768 et 1782, 5 vol. in-12. Mais la plus belle est celle de Livourne, 1781, 3 vol. in-12.

toujours ce que les Grecs nommaient strophes, antistrophes et épodes : il s'efforça même de calquer de nouveaux mètres sur le modèle des mètres grecs. Il voulut aussi, à leur exemple, composer des mots et introduire des constructions et des métaphores plus ou moins hardies, appropriées au génie de la langue grecque, et que la langue italienne n'avait pas encore hasardées (1). Nous ne lui saurons pas beaucoup de gré de ces innovations, dont ses imitateurs

---

(1) Voici quelques exemples pour les mots composés : *Riccaddobbata*, richement parée; *oricrinita*, aux cheveux d'or, etc.

Pour les constructions un peu étranges :

Se di bella, che in Pindo alberga, Musa,
Quando del sol poggia dorato i rai,

dans lesquels vers *bella* est trop séparé de *Musa*, et *dorato* de *sol*.

Et pour les métaphores :

Onde s' *instella* de Toscana il cielo —
Faro d' e *remi un volo* —
Spiega di *penna d'oro*,
Melpomene cortese, *ala veloce* —
Che per lunga stagion fatte *canute*
Spander *l' ali* più forti alma *virtute*, etc.

*Instellare*, à l'imitation d'*intralciare*, *inchiodare*, *impiantare*, *inalborare*, etc. *Un volo di remi* est le contraire de *remigium alarum*. *L'aile armée de plumes d'or*, et la vertu dont les ailes deviennent plus fortes à mesure qu'elles vieillissent, sont des images fortes et hardies, mais non étranges et bizarres comme celles des Marinistes.

ont trop souvent abusé; mais nous remarquons que, bien que Chiabrera se soit quelquefois permis un peu trop de liberté à cet égard, il en a fait usage si rarement, qu'il y aurait du pédantisme à lui en faire un grave reproche. Ce qu'il faut surtout signaler dans ses *Canzoni*, et ce qui constitue le vrai mérite de ce poète, c'est la noblesse des pensées, un vol hardi, une marche toujours variée, et qui tend toujours au but; la soudaineté et l'à-propos des digressions, la vivacité des images et des tableaux; enfin, une harmonie toujours riche et toujours appropriée au sujet.

Ce qui pourrait peut-être déplaire aujourd'hui dans les *Canzoni* de Chiabrera, c'est l'emploi trop fréquent de la Mythologie, et le peu d'intérêt de quelques-uns de ses sujets. Nous ne prétendons pas qu'il soit entièrement exempt de ces défauts qui, d'ailleurs, étaient communs à tous les poètes de ce temps; mais nous croyons nécessaire de faire observer, une fois pour toutes, qu'ils ne méritent pas toujours les reproches qu'on leur a si souvent faits à cet égard. Pour ce qui est de la Mythologie, s'étant constamment regardés comme les héritiers des Grecs et des Latins, ils n'ont pu oublier entièrement ce qui tenait à leur gloire nationale, et ce dont les monumens les plus imposans rappelaient sans cesse le souvenir, malgré l'influence exercée en sens contraire par une religion et une forme politique toutes différentes de celles des an-

ciens. Ils ont donc retenu la Mythologie des Grecs comme une production de leur ciel et de leurs ancêtres; ils l'ont même identifiée avec la langue italienne, autant qu'elle a pu se concilier avec leurs nouvelles croyances, ou du moins se modifier sur elles.

Nous n'avons jamais dissimulé le peu d'importance des sujets que les poètes italiens ont ordinairement préférés; mais n'oublions pas que leur position politique était bien différente de celle des anciens; les Grecs pouvaient célébrer des événemens qui servaient leurs intérêts, et des personnages dont ils partageaient la gloire; ils avaient une patrie et des droits; tout ce dont ils étaient témoins était fait pour les intéresser, et ce qu'ils chantaient, ils le sentaient vivement. Où les poètes italiens pouvaient-ils chercher des héros et des sujets dignes de les inspirer? Ils ne voyaient partout que des seigneurs fainéans, ou des ministres de leurs caprices, sujet de satire plutôt que de louange. Il ne leur restait que la religion et les saints qu'elle offrait à leur culte; mais les mystères de l'une et les vertus des autres, quoique fort respectables par leur nature, ne se prêtaient guère à l'éclat des couleurs poétiques que les anciens avaient employées avec tant d'avantage. De là, la nécessité de ces vers insignifians et de ces adulations honteuses qu'on prodiguait tous les jours à des personnages dignes de mépris; de là aussi la vogue des sujets

érotiques qui, malgré leur futilité, avaient au moins une passion pour objet. Ne perdant jamais de vue ces considérations générales, nous tâcherons d'apprécier, parmi les nombreuses *Canzoni* de Chiabrera, et des autres poètes dignes comme lui de notre attention, celles dont le sujet et les pensées ont un intérêt réel et plus ou moins national, ou qui, du moins, se font remarquer comme une preuve du génie de leurs auteurs.

Donnons d'abord une idée de la *Canzone* (1), dans laquelle Chiabrera entreprend d'intéresser à ses vers la grande-duchesse de Toscane, dont le mérite consistait à aimer la poésie et à protéger les poètes. Nous y verrons comment il soutient sa dignité, lors même que la matière ne fournit pas assez à ses éloges, et comme il sait du moins nous occuper de lui, lorsqu'il s'expose à louer des personnes qui ne nous inspirent pas le même intérêt. A l'exemple de Pindare, il s'adresse d'abord à sa lyre, amie du chant, de la danse et de l'harmonie; mais la croyant intimidée par le dessein qu'il a conçu, il veut l'encourager en lui rappelant ses propres mérites. « C'est, lui dit-il, des bords sacrés « du Permesse que je viens aux rives de l'Arno : tout « couvert que je suis de poussière, j'ai le front ceint « d'une couronne de lierre et de laurier, et je te

(1) *Cetra, de' canti amica*, etc.

« porte dans mes mains; toi que les plus grands « héros n'ont jamais dédaigné d'écouter. Tu sais « déjà parcourir avec moi les vastes régions de la « mer où les vents exercent leur empire, et gravir « les Alpes toujours couvertes de neige. Dans tou- « tes mes aventures, au milieu de tous mes revers, « je ne t'ai jamais abandonnée. J'étais bien jeune « encore, lorsque tu ne craignis pas de chanter di- « vers sujets héroïques, et surtout ce siècle de gloire « où Narsès triomphait des barbares qui menaçaient « l'Italie (1). » Après avoir rappelé ces beaux souvenirs, il conseille à sa lyre de réserver pour un autre temps les cordes destinées pour chanter l'amour et les combats, et à choisir celles dont l'harmonie est digne de la princesse qui doit les entendre. Mais si elle craint de ne pouvoir égaler le chant des cygnes, il aime mieux qu'elle garde le silence, que d'ennuyer une princesse qui ne saurait tolérer des vers d'un mérite inférieur. Malgré ces conseils, sa lyre est toujours timide et irrésolue; le poète la compare à une petite barque dont les rames sont suspendues, et qui n'ose se lancer dans la mer; et il l'encourage de nouveau à le suivre avec plus de confiance. « La hardiesse, dit-il, ne déplaît jamais, quand elle est accompagnée de l'a-

(1) Voy. sa *Gothiade*.

mour et de la fidélité. Il l'assure en même temps que la princesse ne refusera pas le tribut offert par une main indigente, car la mer, toute fière qu'elle est des richesses du Gange, accueille aussi les eaux d'un faible ruisseau; et Phébus lui-même ne dédaigne pas les chants de l'oiseau qui s'efforce de l'honorer de son mieux. »

Peu de poètes ont senti comme Chiabrera la dignité et l'importance des lettres. Voyez de quel ton il gourmande ceux de ses concitoyens qui lui reprochaient de préférer le commerce des Muses à des spéculations mercantiles qui l'eussent enrichi. Et pourquoi des hommes avides et méprisables, qui vont exposer leur vie pour arracher à la mer ses trésors, seraient-ils plus dignes d'éloge, que celui qui se borne à suivre les Muses pour apprendre d'elles l'art de vivre content et de célébrer les héros et ses amis? « C'est par les mains des Muses, dit-il à « celui à qui il adresse ses vers, que je te présente « une coupe pleine d'un délicieux nectar grec, qui « te maintiendra vivant, même au-delà du tom- « beau (1). » Je préviens mes lecteurs, une fois pour

(1) *Certo con la tor mano*
*Ora ti pongo un vaso*
*Di bel nettare Argivo,*
*Che oltre lo stile umano,*
*Dopo l'odioso occaso,*
*Ti manterrà ben vivo.*

toutes, que je ne ferai pour ainsi dire qu'indiquer les pensées du poète, dépouillées de leurs couleurs originales, qu'il serait très difficile et presque impossible de conserver en français, surtout dans le genre lyrique, où le poète se permet un style encore plus hardi et plus figuré. Continuant sur le même ton, Chiabrera invite son ami à faire usage de cette liqueur divine qui doit donner à ses accens un pouvoir prodigieux. « Mais, lui dit-il, ne « rends pas ta lyre l'esclave d'un joli visage qui « flatte et qui tue à la fois; consacre tes vers à ce« lui qui cherche des lauriers sur les champs de « bataille, et qui défend sa patrie contre les me« naces de l'ennemi; que ta muse ne chante que des « temples et des autels sauvés des flammes; que « des guerriers fiers de partager les dangers de leurs « compagnons. C'est pour ces héros que doit être « réservé le miel des Muses; et c'est ainsi qu'ont « fait Pindare et Tasso, en chantant l'un la gloire « du fils de Milon, l'autre le triomphe des cheva« liers chrétiens. »

Chiabrera ne s'est pas borné à donner de stériles conseils: il les a appuyés de son exemple. Soit que son siècle ne lui offrît pas de héros dignes de ses éloges, soit qu'il voulût exciter l'émulation de ses contemporains par le souvenir de leurs ancêtres, il cherchait ses héros dans des siècles moins dégénérés que le sien. Tel est ce Jacques Trivulzi qui servait la France, lors de la funeste expédition

de Charles VIII, et dont le poète sait apprécier la bravoure, tout en désapprouvant la conduite du guerrier qui ne se fit aucun scrupule de combattre pour l'étranger contre sa patrie. «Trois fois, dit-il, « j'ai pris ma lyre, armée de toutes ses cordes, pour « chanter les exploits du fameux Trivulzi; mais « mon archet, malgré tous ses efforts, n'en a tiré « qu'un rauque murmure (1). Peut-être ses cordes, « consacrées à la gloire de la belle Italie, se tai- « saient pour un héros qui a toujours été le cham- « pion des ennemis de son pays (2). Il mérite bien, « en vérité, d'être appelé cruel, lui qui a offensé « sa patrie, mais malgré cela il a été brave dans les « combats. » Chiabrera rappelle ainsi le moment où Trivulzi rendit vains les efforts des Italiens poursuivant l'armée fugitive de Charles VIII : « Ce fut lui « qui le premier osa frayer à cette armée une route « inconnue sur les Alpes; et quels furent la sur- « prise et l'effroi des nymphes, accoutumées de « danser toutes nues parmi ces rochers aériens et

« entendre

(1) *Io bentre volte dalla spoglia aurata*
*L'eburnea lira mi recai davanti*, etc.
*Ma quanti colpi et quanti*
*Passaggi in vario tuon l'arco tentasse,*
*Un roco appena mormorio ne trasse.*

(2) *Forse le corde, all' alta Esperia amiche,*
*Tacquer di lui, che fu perpetuo Marte*
*Delle schiere nimiche.*

« solitaires, en entendant au milieu des nues qui « couvrent ces forêts, les hennissemens des chevaux « et le retentissement des armes (1)! »

Nous trouvons chez ce poète le même artifice lorsqu'il entreprend de chanter les louanges des Gonzagues; quand il ne peut parler dignement d'eux, c'est de leurs ancêtres qu'il s'entretient. Ainsi il célèbre François Gonzagues, marquis de Mantoue, commandant des forces vénitiennes, et qui, bien plus recommandable que Jacques Trivulzi, s'opposa aux armes victorieuses de Charles VIII et mit le siége devant Novara. Il débute par deux images brillantes qui peignent la marche imposante des Français dont rien ne peut arrêter les progrès (2). « Qui pourra détourner un torrent « écumeux et menaçant qui, se précipitant du « haut des Alpes, met en fuite les sauvages habi« tans des campagnes, et renverse et entraîne tout « ce qu'il rencontre? Qui tiendra tête à un lion « furieux, souillé du sang de ses victimes, s'il n'a « un corps de jaspe et de diamant? » Enfin il dé-

(1) *Ninfe, alpestre famiglia,*
*Cui danzar nude fra gli aerei calli*
*Il chiuso orror consiglia,*
*Di che stupor le ciglia*
*Gravaste, udendo ed annitrir cavalli*
*Per l'alte nubi, e rimbombar metalli!*

(2) *Chi super gioghi alpestri, etc.*

mande aux Muses si un autre que le héros de Mantoue pouvait soutenir l'impétuosité d'un ennemi qui, fier de sa victoire, parcourait en rugissant l'Italie tremblante. Alors, suivant la méthode de Pindare, il quitte son héros et s'enfonce dans les ténèbres de l'antiquité pour y chercher de nouveaux présages de gloire : il les trouve dans les oracles révélés à Manto, lorsqu'elle se disposait à partir de Thèbes pour aller fonder en Italie la ville de Mantoue, dont les héros devaient surpasser ceux de la ville de Cadmus.

Ainsi, lorsqu'il veut célébrer les noces de François, duc de Mantoue, neveu de celui dont nous venons de faire mention, il dit (1) que, sans sa vieillesse, il se placerait, couronné de pampres, au milieu des convives, pour chanter sur la harpe de Vénus *cette mort que les amans implorent sans cesse* (2); mais se rappelant le poète qui, tout aussi vieux que lui, chanta, au repas d'Alcinoüs, la prise d'Ilion, il dira, rassuré par cet exemple, les victoires remportées jadis par les Gonzagues. Il rappelle donc ce même héros qui arrêta la marche triomphante de Charles VIII, et ce Frédéric qui

---

(1) *Se per vecchiezza rea*, etc.

(2) Le poète dit proprement : *La mort dont vivent les amans:* « la morte, *onde vivono* GLI AMANTI. » Ce qui, en vérité, nous paraît trop hardi.

délivra Milan des Français qui l'avaient envahi.

De toutes les familles qui régnaient en Italie, ce fut celle des Médicis qui occupa le plus souvent la Muse de Chiabrera, et certes elle avait plus que toute autre droit à ses éloges. Il célèbre surtout la bravoure de Jean de Médicis, l'un des guerriers les plus fameux de son temps. Dans une des odes qu'il lui adresse, toujours occupé de sa chère Italie, il parcourt les autres contrées dignes d'être remarquées par leurs productions. « Les Arabes, dit-il, « vantent leurs parfums et leurs pierres précieuses, « les Américains leurs mines d'or, etc. Ainsi chaque « pays a quelque chose qui le distingue; mais l'Italie « les surpasse tous : elle produit des héros. » Il se propose de célébrer les louanges de chacun d'eux; mais ce ne sont que les nouveaux astres du ciel de l'Etrurie qui attirent ses regards (1). Il s'occupe d'abord de Jean de Médicis, et se promet de parler ensuite de tous les autres. Ailleurs il invoque (2) le secours des Muses pour lui élever un monument digne de lui sur les rives dorées de l'Arno, et certes ce furent les Muses elles-mêmes

(1) Il faisait sans doute allusion aux astres Médicéens, découverts par Galilée:

*Stan segno i lumi ardenti,*
*Onde s'instella di Toscana il cielo.*

(2) *Muse che palme ed immortali allori*, etc.

qui lui inspirèrent ces deux belles strophes (1), où il décrit la bravoure de son héros au milieu de ses ennemis. Que d'images qui se succèdent et se pressent comme les vagues de la mer, mais sans embarras et sans confusion! « Tel qu'Orion, tel « qu'Arcturus au sein des tempêtes, tel que la « foudre retentissante qui, déchirant la nue téné- « breuse, trouble l'Océan et jette partout l'hor- « reur, tel fut dans la guerre le bras foudroyant de « Jean. Tantôt sur les Alpes, tantôt dans la plaine, « armé de la lance ou de l'épée, il fait couler par- « tout des torrens de sang; il foule aux pieds ou « disperse les masses de l'ennemi; il détruit et « embrase les villes et les forteresses, et le vent qui « passe en fait voler les cendres dans les airs. » Dans une autre ode (2), il nous fait voir Hercule encore enfant, couché sur le bouclier de son père, et se levant pour étouffer deux serpens qui déjà l'enlaçaient de leurs nœuds; ainsi il annonçait dès le berceau tout ce qu'il serait un jour (3). Mais ce n'est pas la gloire d'Hercule qu'il veut rappeler, c'est celle de Jean de Médicis, qui, comme Hercule, a

(1) *Qual Orion, qual super l' onde, Arturo, etc.*
*Egli or sull' Alpe, ora in sentier palustre, etc.*

(2) *Era tolto di fasce Ercole appena, etc.*

(3) *Ed a lunge promette*
*Le glorie sue perfette.*

marqué son enfance par des exploits; et dont le bras, après avoir terrassé dans les Apennins les sangliers et les ours, a fait trembler les Belges et les Musulmans; semblable à un lionceau qui, cessant de sucer le lait de sa mère, s'empresse de rougir ses griffes et ses dents du sang des troupeaux; au plus fort même des combats, il brille comme Orion, qui conserve son éclat au milieu des orages qu'il excite.

Chiabrera ayant été spécialement protégé par les grands-ducs Ferdinand Ier, Côme II et Ferdinand II, il n'est pas étonnant qu'il les ait célébrés plus que les autres; mais nous ferons remarquer qu'il a souvent saisi l'occasion de célébrer des vertus et des actions que tous les princes devraient imiter. Dans une de ses odes (1), veut-il louer la popularité de Ferdinand II? il profite de ce que la fable raconte de Phébus, qui déposa une partie de son éclat pour que son fils Phaéthon pût le regarder. Cette belle comparaison était devenue un lieu commun sous la plume des rhéteurs; mais Chiabrera sait lui prêter un nouvel intérêt. Il demande tout à coup qu'on lui accorde de profiter de cette lumière dont son héros s'est dépouillé, pour éclairer les autres princes, que leur orgueil et leur faste rendent odieux à leurs sujets.

(1) *Avea più volte udito, etc.*

En 1618, Côme II engagea la jeunesse toscane à s'exercer au jeu du ballon, qui est probablement un reste de la gymnastique des anciens, et dans lequel les Italiens se sont toujours fait remarquer. Les vainqueurs et les joueurs les plus habiles étaient fêtés et célébrés à peu près comme les vainqueurs aux jeux olympiques; on les applaudissait, on les ramenait en triomphe, on inscrivait leurs noms et celui de leur patrie sur les murs de quelque édifice de la cité qui avait été témoin de leur victoire. Admirateur des Grecs, et surtout émule de Pindare, Chiabrera crut voir dans cette sorte d'amusement une image de ces jeux solennels auxquels les Grecs attachaient tant d'importance, et que leurs poètes rendirent encore plus célèbres; et il se flatta peut-être de l'emporter sur son modèle. Voyons quel parti il a tiré de ce sujet, malgré l'énorme différence qui existait entre ses jeunes héros et les héros de Pindare. Dans la première de ses *Canzoni* (1), il commence par retracer les occupations de la jeunesse, au premier bruit des trompettes guerrières; et tout à coup il demande ce que fait la jeunesse toscane pendant les douceurs de la paix : « Passe-t-elle peut-être son « temps au milieu des coupes et des festins? Mais « ce serait une grande infamie que de mépriser la

(1) *Se 'l fiero Marte armato*, etc.

« bravoure et de dégénérer de ses ancêtres. Et c'est « pour cela qu'elle s'exerce tantôt à monter des « chevaux plus rapides que le vent, tantôt à faire « voler, à force de rames, des barques sur l'Arno ; « c'est ainsi, et par d'autres jeux semblables, « qu'elle se forme pendant la paix à l'art de la « guerre. » Il se félicite de voir renaître en quelque sorte, sur les rives de l'Arno, cette bravoure dont la jeunesse d'Argos donna tant de preuves dans les champs de l'Elide (1). Il décrit les nobles efforts et la merveilleuse adresse de ces nouveaux athlètes, qui arrachent aux spectateurs des applaudissemens réitérés; et, pour répandre sur eux plus d'honneur, il expose l'origine et l'ancienneté de cette noble institution. A l'en croire, ce fut le sage Ulysse qui, empêché par les vents de continuer sa navigation, imagina ce jeu pour amuser ses compagnons et exercer en même temps leurs forces; et la postérité a profité de cette invention, qu'on peut avec raison appeler *le jeu de Mars* (2).

Dans une autre *Canzone* (3), le poète consulte Melpomène sur le genre de couronne qui convient le plus aux jeunes vainqueurs; et cette Muse, en

(1) *Ed oggi godo in mirar sembianza*
*Di quel valor su la Toscana riva.*

(2) *Che a ragion si può dir giuoco di Marte.*

(3) *Melpomene di fior sparsa la gote, etc.*

chantant sur sa lyre dorée, lui raconte l'aventure d'un jeune chasseur métamorphosé en érable. Ce sont les branches de cet arbre qu'elle croit les plus dignes de ceindre le front des nouveaux athlètes. Mais Côme II ne borna pas ses récompenses à de simples couronnes : il en accorda sinon de plus honorables, au moins de plus solides.

Une circonstance encore plus honorable inspira à Chiabrera des odes d'un plus grand intérêt. L'Italie, occupée par les Espagnols, et menacée par les Français, n'eut pendant ce siècle, de guerre vraiment nationale, que celle des Vénitiens contre le Turc. On peut aussi regarder comme telle la guerre qu'entreprit Côme II, et que poursuivit Ferdinand II, contre les Barbaresques, quoiqu'elle fût bien loin de ressembler à la première, et par ses moyens et par ses conséquences. Elle fournit toutefois à ces deux princes l'occasion de signaler leur hardiesse, d'autant plus que les forces de la Toscane étaient de beaucoup inférieures à celles de l'ennemi, et que le succès n'aurait pu dédommager des sacrifices qu'elle devait coûter. Quoi qu'on ait pensé de cette entreprise, nous croyons qu'elle est toujours un titre de gloire pour les Médicis, comme un sujet de blâme pour les autres princes d'Italie, qui n'y prirent aucune part. Chiabrera en sentit l'importance, et s'efforça de la faire sentir aux autres, en réveillant le courage endormi des Italiens. Il célébra, les divers succès des armes de

Toscane par quatorze *Canzoni* où il exprima tout ce qu'un poète ami de la gloire et de son pays pouvait concevoir de plus intéressant pour cette époque.

La première de ces odes sert comme d'exorde aux autres (1). Qu'on ne le condamne pas, dit-il, s'il oublie les anciens héros, aujourd'hui que sa Muse l'oblige à chanter sur sa lyre la gloire des galères de la Toscane. Il reproche leur avarice aux princes qui ne songent qu'à tirer l'or des mines pour le laisser dormir dans leurs coffres; ou pour satisfaire les caprices d'un héritier obscur. L'or n'a de valeur qu'autant qu'on l'emploie à des œuvres vraiment utiles. C'est par le noble usage qu'il en fait que Côme II est digne de ses vers; lui qui consacre toutes ses richesses au bonheur de l'humanité, et qui n'a d'autre ambition que de rendre ses sujets heureux. Et si la Grèce a tant célébré Persée pour avoir délivré d'un monstre une seule victime, pourquoi ne louerait-il pas un prince qui cherche à délivrer une foule de malheureux de la fureur des Barbaresques?

Après avoir justifié son dessein, Chiabrera célèbre, dans sa première ode (2), la prise qu'on fit, sous le commandement du prince Ferdinand, de

(1) *Firenze, al cui splendore*, etc.

(2) *Su la terra quaggiù l'uom perigrino*, etc.

Médicis, d'une galère d'Alexandrie. Il nous apprend qu'il coulait tranquillement ses jours au milieu des rochers solitaires de sa patrie, où la pauvreté dérobait aux regards avides ses richesses qui consistaient en des vers et des hymnes aussi doux que le miel (1). Dans sa paisible retraite, il avait consacré sa lyre aux guerriers de sa chère Italie, et surtout à ceux de l'Arno; il la ressaisit lorsqu'il entend d'un côté les rivages barbares de l'Afrique retentir de cris plaintifs, et de l'autre, la Méditerranée porter jusqu'aux cieux le nom de Ferdinand. Il mêle ses chants aux chants qui s'élèvent de toutes parts; mais il se fait toujours remarquer par la beauté de ses maximes. « Et quoi de plus désirable, dit-il, « que de voir la justice et l'humanité diriger ceux « qui gouvernent? Non, je ne fais point de cas de « ces princes absolus qui, maîtres d'un empire « sans bornes, ne savent pas rendre leurs peuples « heureux. C'est la vertu, c'est la bienfaisance que « je respecte, et non la funeste ambition (2). » On

(1) *Che da' villani oltraggi*
*Le mie ricchezze povertà difende,*
*Inni tra rime e versi*
*Di puro mel cospersi.*

(2) *Io non apprezzo soggiogato impero,*
*Benchè d'ampio confine,*
*Se chi ne regge il pondo,*
*È di tesor non di virtude altero.*

a dit que Chiabrera était courtisan; aucun poète, il est vrai, ne fut plus estimé que lui par tous les princes de son temps; mais si tous les courtisans avaient employé de pareilles maximes, ce titre ne serait pas aussi méprisable qu'il l'est devenu de nos jours.

La troisième de ces odes est généralement signalée comme un chef-d'œuvre du genre lyrique(1). La noblesse des pensées, la vivacité des images, la richesse des comparaisons, l'unité toujours conservée au milieu d'une grande variété d'objets, voilà ce qui constitue la supériorité de cette *Canzone*. Le poète veut confondre ceux qui, consultant plus le nombre que l'énergie des soldats, condamnaient comme imprudente l'entreprise des Médicis, tandis que ceux-ci se flattaient, au contraire, de vaincre un ennemi beaucoup plus puissant qu'eux. Chiabrera trouvait cette opinion indigne surtout d'un chrétien. Il convient de la faiblesse de l'homme; mais il sent aussi tout ce dont le rend capable son enthousiasme, surtout lorsqu'il met sa confiance dans l'Eternel. Il le prouve par des raisons et par des exemples, et plus encore par les victoires qu'on venait de remporter; et, après avoir dit que le vrai courage ne se laisse ébranler ni par les menaces de la mer en furie, ni par les

(1) *Quando il pensiero umano, etc.*

armes d'un ennemi implacable, il conclut qu'un peuple qui compte sur l'Eternel et sur ses armes ne périra jamais.

Nous ne pouvons nous occuper de toutes les odes que Chiabrera consacrait aux victoires successives des Toscans ; nous indiquerons cependant quelques pensées qui nous ont plus particulièrement frappés. Dans la sixième, il évoque en quelque sorte l'ombre de Buonarroti, dont il décrit les productions merveilleuses. Dans la huitième (1), il aime mieux chanter la guerre et les héros, que l'âge d'or et les amours des bergers ; mais, au milieu des armes, il n'oublie pas d'adresser ses prières à l'Eternel ; et ces prières sont toujours celles d'un homme et d'un chrétien ; car il était persuadé que le ciel bénirait une entreprise aussi utile au genre humain, et destinée à le délivrer de l'esclavage, le plus grand de tous les fléaux (2). Dans la dixième (3), arrêtant ses regards sur la ville naissante de Livourne, dont de nouvelles prises aug-

---

(1) *Si gir per l' aria voti*, etc.
*Sia che altri forse*
*Vada cantando*, etc.

(2) *Gli egri mortali*
*Non san soffrire*
*Peggio che servitute.*

(3) *Certo è che al nascer mio, non come ignoto*, etc.

mentaient de jour en jour l'éclat, il n'en peut contempler la prospérité sans rappeler l'état misérable de Carthage. Carthage, dit-il, jadis la reine de l'Afrique, et devenue depuis l'esclave de Rome, n'a gardé que son nom, au milieu des ruines immenses sous lesquelles elle est ensevelie (1); et Livourne, qui n'était qu'une retraite marécageuse de pêcheurs, s'élève maintenant au rang des villes maritimes les plus industrieuses et les plus riches de l'Italie, et s'orne tous les jours des dépouilles du Musulman. Chiabrera n'oublie presque jamais la religion dans ses odes, et dans celle-ci il s'adresse particulièrement à la sainte Vierge, que les Génois invoquent sous le nom de Montenero, et qu'ils regardent comme la protectrice des expéditions maritimes.

De nouvelles gloires obligent le poète à reprendre sa lyre (2). Comme Pindare, il revient sur les sujets qu'il a déjà traités; mais quoiqu'il soit exposé à répéter les mêmes pensées, ou à imiter celles d'autrui, il sait toujours les revêtir de formes

---

(1) *Cartago era di Libia alta reina,*
*Poscia rasa le chiome,*
*Serva si fè della virtù Latina;*
*Ed or d' orror miseramente involta,*
*Solo serba suo nome*
*Per le immense ruine ov' è sepolta.*

(2) *Per me giaccasi appesa*, etc.

nouvelles, ou les joindre à d'autres pensées dont l'intérêt sert à les relever. Il fait cette fois (1) suivre les galères victorieuses de la Toscane, chargées de dépouilles et de prisonniers, par une foule de nymphes qui les contemplent avec étonnement, et par Triton, orné de coraux, et annonçant sur sa conque leurs victoires; à l'exemple de ses devanciers, il introduit aussi Protée, qui, déjà accoutumé à prendre part aux intérêts de l'église catholique, dit dans cette occasion aux musulmans que s'ils ont conquis tant de provinces, ils le doivent aux discordes des chrétiens et non à leur propre bravoure, et que si les princes de l'Europe profitaient de cette triste expérience, l'empire ottoman perdrait bientôt sa splendeur. Nous trouvons plus intéressante encore l'exhortation qu'il adresse, dans la treizième ode (2), aux jeunes Italiens. Il ne pouvait les voir sans indignation, dégénérés de leurs ancêtres, se montrer en public les doigts chargés de bagues étincelantes, la chevelure bouclée et tout parfumés d'essences. « Ce « n'est, disait-il, que sous les drapeaux qu'ils de- « vraient se faire admirer, revêtus des ornemens « militaires, lançant autour d'eux des regards fou- « droyans, et n'ambitionnant d'autre gloire que celle

(1) *Se allor che fan ritorno, etc.*

(2) *Cosmo, si lungo stuol lieto in sembianza, etc.*

« d'affronter l'ennemi. Tel apparut sur le Mincio « Jean de Médicis, ce guerrier dont toute l'Italie « pleura la mort; tels se montrent encore ces jeunes « héros que Côme élève à braver les dangers de la « guerre, et qui tous les jours se signalent davantage; tels enfin devraient être tous ceux auxquels « les poètes consacrent leurs vers. »

Ce qu'il faut remarquer dans Chiabrera, c'est la vivacité et la sincérité de ses regrets. Il s'indignait souvent de voir que ses compatriotes prissent si peu de part à ses larmes. Il croyait que rien n'engage plus à imiter les vertus des grands hommes, que les larmes qu'on répand sur leur tombe. Ainsi, pleurant Latino Orsino (1), mort de lassitude après avoir long-temps combattu, il reproche aux Italiens et surtout aux Romains leur indifférence stupide, et de ne faire voir ni douleur ni reconnaissance. « Quoi? dit-il, « la belle Italie serait-elle « donc devenue ingrate envers ses plus braves guerriers? Où croirait-elle que la vertu trouve en « elle-même sa récompense et n'a pas besoin de nos « éloges? Telle ne fut point la pensée d'Achille, « lorsqu'il appela tous ses compagnons à honorer « la cendre de Patrocle. » Il leur demande enfin si c'est assez qu'un seul homme donne des larmes à Orsino et chante ses louanges sur un rivage écarté?

---

(1) *Or che a Parnaso intorno*, etc.

On est peut-être surpris de voir que ce même Chiabrera, qui a si dignement célébré de tels personnages, ait consacré jusqu'à dix odes à Urbain VIII. Ce pape, il est vrai, avait trop estimé ce poète, il l'avait comblé de trop d'honneurs, pour que celui-ci l'oubliât dans ses vers. D'ailleurs si Urbain VIII a mérité les reproches des philosophes pour avoir poursuivi Galileo, Ciampi, les Lincei, et tous ceux qui professaient la liberté de penser, il méritait à plusieurs titres d'être célébré par les poètes; aussi est-ce moins le roi des rois et le monarque universel qu'il célèbre en lui, que l'ami et le protecteur des Muses et des beaux-arts.

Chiabrera ne se borna pas à chanter les héros profanes; il chanta aussi les héros de l'Eglise. Mais malgré l'éclat des images qu'on rencontre dans ses odes sacrées, on ne peut lui pardonner le mélange trop fréquent de la mythologie et de la Bible. Il met aussi beaucoup trop d'emportement dans ses sorties contre les novateurs Luther, Calvin et autres. Il semble quelquefois écrire sous la dictée de l'inquisition romaine, et c'était peut-être un nouvel hommage qu'il rendait à Urbain VIII. Chiabrera nous intéresse bien davantage dans ses odes morales : c'est là qu'il nous apprend (1) « que l'homme s'efforce en vain de s'élever au-dessus des autres;

(1) *Quando spinge ver noi l'aspro Boote*, etc.

qu'il est comme l'herbe, jouet des caprices du vent, et que ses grandeurs disparaissent comme l'écume de la mer (1); que celui qui est condamné à jouer, dans un palais superbe, le rôle de roi, espère en vain trouver la paix, là où ne règne que la fraude, et où la haine et l'envie tiennent sans cesse tendu leur arc formidable (2); que l'Italie, veuve de ses héros, ne peut se garantir de ses ennemis (3); enfin qu'il vaut mieux mourir avec honneur l'épée à la main, que d'offrir sa tête au joug et ses pieds aux fers (4). » Telles sont les graves pensées que le poète a ornées de ses beaux vers; et nous les avons signalées de préference, parce que jusqu'ici on a plutôt relevé son génie poétique, que le caractère moral qui constitue son principal mérite.

Pendant que Chiabrera cherchait à imiter et à accréditer en Italie les beautés de Pindare, Fulvius Testi tentait le même essai en faveur d'Horace; et tous deux contribuèrent à ouvrir une route nouvelle, aussi éloignée de l'école de Pétrarque, que de celle du Marini. Testi naquit à Ferrare, en 1593; quelques années après il quitta cette ville avec son père, simple pharmacien, pour suivre à Modène son

---

(1) *Perchè nell' ora, che i miei dì chiudesse*, etc.

(2) *La dove caro April più vago infiora*, etc.

(3) *Dovunque il vago piè talor mi mena*, etc.

(4) *Poichè nel corso della fuga amara*, etc.

prince, dépossédé d'une partie de ses États. Il fit ses premières études à Ferrare et à Bologne, et bientôt manifesta deux grandes passions, celle de la poésie et celle de la gloire. Il se rendit à Rome, et de là à Naples, pour connaître Marini; la célébrité dont jouissait ce poète lui fit croire qu'il fallait suivre sa manière, si l'on voulait être applaudi comme lui, et telle aurait toujours été son opinion, si Alexandre Tassoni, qu'il connut à Rome, ne l'eût désabusé. Testi, à l'âge de vingt ans, avait déjà publié un volume de *Rime*. Cette première production révélait dans le jeune poète plus de vanité que de goût; il chercha bientôt à la corriger, mais elle conserva toujours quelques traces du style auquel il venait de renoncer.

Ayant commencé à briller sur le Parnasse, Testi voulut aussi figurer dans les cours, et il y éprouva d'étranges vicissitudes, qui furent souvent le sujet ou le résultat de ses vues. Il avait, en 1617, dédié la seconde édition de ses *Rime* à Charles-Emmanuel, duc de Savoie; et comme ce prince était en guerre avec l'Espagne, il crut le flatter, en se permettant des expressions peu mesurées contre l'ambition de la cour de Madrid. Cette liberté le fit reléguer par son prince dans une maison de campagne. Après onze mois d'exil, il obtint son rappel par une requête en vers fort touchante; et le duc de Savoie, pour le dédommager de ce qu'il venait de souffrir, le nomma chevalier de Saint-Maurice.

A dater de cette époque, la vie de Testi ne fut plus qu'une alternative de faveurs et de disgraces : on le vit célébrer tour à tour l'éclat des cours ou les avantages de l'obscurité, de sorte qu'on trouve toujours ses vers en opposition avec ses goûts et sa manière de vivre. Il avait cependant assez d'esprit et de talent pour figurer parmi les courtisans et pour manier les affaires les plus difficiles. Il fut envoyé auprès d'Urbain VIII, et nous avons remarqué (1) qu'il en obtenait tout ce qu'il demandait, en lui faisant accroire que ses vers étaient souvent récités par son prince, qui ne les connaissait nullement. Envoyé ministre en Espagne, il s'y fit tellement estimer, que Philippe IV lui accorda une riche commanderie et le créa chevalier de Saint-Jacques. Son duc, François Ier, le combla également de fiefs et d'honneurs, et Testi parvint à jouer le premier rôle parmi les courtisans de ce prince.

Malheureusement il n'avait ni la force de vaincre son orgueil ni le talent de le dissimuler. Il méprisait ses collègues et ne souffrait pas qu'on le payât de retour. Quelquefois il se dégoûtait de la cour au point de l'abandonner pour se retirer à la campagne ; et dans sa retraite il soupirait encore après la cour. Ainsi, ayant quitté l'emploi de ministre et de secrétaire d'Etat, il alla dans la Gar-

(1) Tome XI.

fagnane gouverner des montagnards sur les Alpes; et, tout en louant la bonté de ces peuples et la paix dont il jouissait auprès d'eux, il importunait tous les jours son prince pour obtenir son retour auprès de lui, et y reprendre son emploi, dans l'intention de se venger de la petite cour de Modène, ou plutôt pour suivre des projets d'ambition encore plus hardis. Il entretint, dans cette occasion, des intelligences avec celle de France. Sa correspondance fut interceptée; et le duc de Modène, indigné de l'ingratitude de son ministre, le fit enfermer, en 1646, dans une forteresse, comme coupable du crime de lèse-majesté. On le trouva mort quelques mois après (1), et l'on accusa même le duc de l'avoir fait étrangler; mais Tiraboschi prouve que Testi mourut d'une attaque d'apoplexie (2).

Les vicissitudes et les malheurs qu'éprouva ce poète contribuèrent sans doute à lui faire mieux connaître la société et son siècle, et il en fit souvent le sujet de ses vers. A l'entendre déclamer contre les vices dont lui-même était entaché, on croirait qu'il possédait toutes les vertus et qu'il mérite d'être rangé parmi les philosophes les plus austères. Mais il passe facilement de ce ton grave et sévère à un ton tout opposé, qui est celui de

(1) Le 28 août de la même année.

(2) Voy. la vie de Testi publiée par Tiraboschi.

l'ami du plaisir. Testi avait pris Horace pour modèle; et peut-être voulut-il, à son exemple, paraître aussi tantôt stoïcien et tantôt épicurien; mais il ne sut pas comme lui apprendre de Zénon et d'Epicure à se faire une vie tranquille et indépendante. Du reste, il a réussi mieux que tout autre à imiter le style du poète latin, dont il a quelquefois l'esprit et le coloris. Souvent ses tableaux sont pleins de vie, son élocution claire et coulante, l'harmonie de ses vers noble et spontanée. Mais, soit reste de sa première éducation, soit plutôt excès de verve, il n'évite pas toujours quelques traits d'esprit et une sorte d'abondance qui prêtent tour à tour à son style, tantôt de la recherche, tantôt de la négligence. Toutefois ces taches, qui d'ailleurs se présentent rarement, ne peuvent nuire aux beautés vraiment supérieures qui distinguent ses ouvrages.

Une ode qui lui fit une grande célébrité est celle qu'il adressa au fameux Raimond Montecuccoli. Voulant peindre l'orgueil de je ne sais quel courtisan méprisable, il le compare à un petit ruisseau (1) qui, né dans le silence d'une « sombre « forêt, d'une source obscure et inconnue, traînait « d'abord avec lenteur ses maigres eaux, baisant « humblement le pied des rochers; mais qui, de-

(1) *Ruscelletto orgoglioso*, etc.

« venu puissant par la fonte des glaces, court d'un « air orgueilleux et menace tout ce qui se trouve « sur son passage. » Tout à coup le poète, s'adressant à ce ruisseau, l'exhorte à modérer son faste; « car, dit-il, si Mai a fait ta grandeur, Août viendra bientôt te rendre à ton premier état (1). » Cette comparaison, qui se prolonge ainsi jusqu'à quinze strophes de six vers chacune, devient, sous la plume du poète, la plus heureuse allégorie. Il fait observer que le Pô, ce roi des fleuves, qui résiste aux menaces des saisons et qui porte sans cesse les plus grands vaisseaux, dépose ses eaux dans le sein de la mer sans orgueil et sans bruit. « Et toi, dit-il au petit ruisseau, toi qui n'as que « des eaux précaires et empruntées (2), tu grondes, « et oses menacer dans ta course les brebis et les « bergers. Mais le ciel ne sourit pas toujours, et la « fortune change avec les saisons (3); bientôt tu « finiras par te perdre dans les sables arides, et « moi j'espère alors te fouler d'un pied sec (4). »

(1) *Sopraverà bentosto*
*Essicator di tue gonfiezze Agosto.*

(2) *E di non propri umori*
*Possessor momentaneo, il corno estolli.*

(3) *Ma fermezza non tiene*
*Riso del cielo, e sue vicende a l' anni.*

(4) *E con asciutto piede*
*Un giorno ancor di calpistarti ho fede.*

Au milieu de ces invectives, le poète nous prévient qu'il sait bien que les fleuves ne peuvent entendre; mais il sait aussi que les Muses se plaisent quelquefois à cacher au vulgaire de grandes vérités sous des vers mystérieux (1). Il continue donc à raconter l'histoire de ce torrent qui, fier de ses eaux récentes, entraînait les forêts et dévastait les campagnes. Pendant qu'il menace ainsi tout ce qu'il rencontre, Apollon, couronné de lauriers et entouré de rayons éclatans, vient lui faire une leçon, en vérité bien inutile, sur les effets de l'orgueil et sur l'inconstance de la fortune; et cette leçon était à peine terminée, que le poète, tournant les yeux vers le torrent, ne vit plus que les brebis qui foulaient des sables brûlans (2).

Testi se montre aussi sévère dans ses éloges que dans ses critiques. Voulant louer (3) la chasteté d'Alphonse III, duc de Modène, il commence par nous rappeler Renaud écoutant les conseils d'Ubalde dans les jardins enchantés d'Armide, et il lui fait dire par ce guerrier : « A quoi bon faire « marcher devant son char tant de provinces et de « royaumes enchaînés, quand on se laisse ravir

(1) *E in mistiche parole*
*Alti sensi al vil volgo asconder suole.*

(2) *E conculcar per rabbia*
*Ogni armento più vil la secca sabbia.*

(3) *Gia della Maga amante*, etc.

« l'empire de la raison par des passions indomp« tées? Si tu ne sais point régner sur toi-même, « tu n'es héros que de nom. » Ces nobles sentimens devaient d'autant plus attirer l'attention de ce prince d'Este, qu'il était l'un des descendans du héros du Tasse. Ce qui maintenant nous intéresse davantage, c'est la franchise avec laquelle le poète parle à son prince. « Il méprise, dit-il, les sons « d'une lyre adulatrice qui, touchée par une main « perfide, trompe celui qui l'écoute (1); il est « étonné de voir la vertu de son héros, brillante « de lumière, triompher au milieu de sa cour; car « dans le palais des rois règne la licence, fille de « l'oisiveté, et que nourrissent le faste et les ri« chesses (2). »

Il montre dans une autre ode (3) un mépris encore plus grand pour cette cour où il ambitionnait de figurer; il en compare la splendeur à celle d'une comète malfaisante qui présage partout des malheurs. « Ce ne sont, dit-il à l'exemple d'Horace, « ni les applaudissemens d'une populace inconsi« dérée, ni une suite nombreuse de cliens et de

---

(1) *Vile è il suon di quei plettri,*
*Che adulatrice man di trastar usa,* etc.

(2) *So che de l' ozio è figlia,*
*E che nudrita infra le gemme et l' ostro,*
*Negli alberghi di re lascivia stasti.*

(3) *Gira a l' Adria incostante Ercole il ciglio,* etc.

« domestiques, ni l'or ni l'argent qui peuvent « nous rendre heureux ici-bas; celui-là seul peut « l'être, qui, pauvre, mais content de son sort, « coule des jours libres et tranquilles, loin des « pompes et des dignités. » Pénétré de ces nobles sentimens, il semble appeler le moment où il lui sera donné de quitter la cour et d'aller vivre dans une agreste retraite, seul avec sa lyre. Il s'adresse ailleurs (1) à son frère Constantin, comme lui au service de la cour, et lui conseille de ne pas s'abandonner au doux zéphir qui enfle les voiles loin du rivage. Il s'élève quelquefois contre le luxe de son siècle. Il parcourt l'Italie, et n'y trouve rien qui mérite son estime. « Non, dit-il, ce ne sont « plus les lois de Rome antique, ni les exemples « des Fabricius et des Caton qu'elle nous présente. « O dieux immortels de la grande cité! vos temples « resplendissaient d'or et de pierres précieuses, « mais les maisons des consuls n'étaient faites que « de roseaux. » Il va jusqu'à préférer la vie errante des Scythes; son plus grand plaisir est de boire un lait pur près d'une table rustique. La vie des hommes ne lui semblait jamais plus exposée, que quand la fortune leur prodigue ses dons. Sans doute il pressentait sa disgrace; mais, tout en l'annonçant aux autres, il ne sut pas l'éviter.

---

(1) *Non si veloci su le lubriche onde*, etc.

Bien que la cour de Modène l'eut comblé d'honneurs et de dignités, il lui semblait qu'elle ne lui rendait pas encore assez de justice. Il fit donc de cet ancien proverbe : Nul n'est prophète en son pays, le sujet d'une canzone. Peut-être la composa-t-il lorsqu'il songeait à prendre du service à la cour de France; quels que soient l'époque de cette pièce et le motif qui l'inspira, elle mérite d'être distinguée parmi les autres. Il s'ouvre tout entier à un de ses amis, le comte Camille Molza. (1) « Souvent, « lui dit-il, on change de sort en changeant de « climat, et l'on trouve plus de justice et de re-« connaissance chez l'étranger que parmi ses pro-« pres concitoyens. » Il allègue des raisons et des exemples pour prouver la vérité de son assertion, et leur donne encore plus de force par les couleurs poétiques dont il les revêt. « Les parfums ont peu « de prix en Arabie, ainsi que l'or dans les Indes; « mais dès que cet or et ces parfums ont passé la « mer, ils deviennent des trésors inestimables (2). « Le phénix même est regardé par les Orientaux « comme un objet vulgaire; il vole, oublié et con-« fondu dans la foule (3). De même, soit à cause

(1) *Spesso cangiando ciel, si cangia sorte*, etc.

(2) *Han poca fama e grido*
*I balsami in Arabia, in India gli ori;*
*Ma se passano il mar son gran tesor.*

(3) *Quasi augel del vulgar pennuto stuolo,*
*Ignota spiega et sconosciuta il volo.*

« de l'envie des hommes, soit qu'ainsi le veuille le « destin, aucun prophète n'est cher à son pays ; « Cassandre en fit jadis la triste expérience, quand « les Troyens restèrent sourds à ses oracles. Aussi, « s'écrie-t-il, que celui qui cherche la gloire, fuie « son pays natal (1). » Pour nous mieux persuader, il nous rappelle l'histoire de Colomb, qu'il fait haranguer ses compagnons au moment du départ, comme Ulysse harangua les siens en entrant dans l'Océan. Il ose s'appliquer ce que ce navigateur aussi hardi que malheureux disait alors : « Jalouse « marâtre, l'Italie me rejette ; un jour elle se re- « pentira, mais en vain, de m'avoir refusé son se- « cours (2). » Nous croyons digne de quelque attention la fin de cette *Canzone*. Il dit à son ami : « Camille, mes vers ont un sens, et ce n'est pas « sans raison que je rappelle la gloire du grand « Colomb ; j'en dirais davantage si je ne craignais « le poison de l'envie. Mais toi, chère moitié de « moi-même, tu connais toutes mes pensées ; le « ciel nous donne à chacun notre destination, et

(1) *Fugga il tetto natal, chi gloria brama.*

(2) *E Italia a' voti miei poco benigna,*
*Quasi invida matrigna,*
*Vedrò benchè da sezzo, un dì pentita*
*D' aver niegata al mio grand' uopo aita.*

« l'âge n'a pas encore blanchi mes cheveux (1). » Ce trait mystérieux donnerait lieu de croire que Testi, non-seulement ambitionnait de servir la France, mais méditait encore quelque projet politique à l'égard de l'Italie.

Tel est le caractère des *Canzoni* héroïques et morales de Testi; mais il s'est aussi fait remarquer par ses *Canzoni* érotiques et galantes. Il veut montrer le pouvoir qu'exercent sur nous les larmes de la beauté (2); et il raconte qu'étant sur le point de s'embarquer pour je ne sais quel voyage, Cynthie vint l'arrêter par ses prières et ses pleurs. Elle étalait l'or de sa chevelure et l'ivoire de son sein (3); et, voyant chargé de nuages le front de sa bien-aimée, il lui semble que le ciel et la mer

(1) *Qualche senso, Camillo, hanno i miei versi;*
*E non prendo senz' arte*
*Del gran Colombo a rammentar le glorie;*
*Tesserei de' miei mal veraci istorie,*
*Ma contro alle mie carte*
*Non vuo che 'l rio velen l'Invidia versi.*
*A te, che del mio cor gran parte sei,*
*Son noti i pensier miei;*
*A ciascun il suo fin destina il cielo,*
*Nè lunga etate ancor m' imbianca il pelo.*

(2) *Già caduta dal cielo era ogni stella*, etc.

(3) *Nuda il sen, sciolta il crin, doppio tesoro*
*Quinci e quindi scopria d' avorio ed' oro.*

sont également troublés (1); c'en est assez pour qu'il suspende son départ. Cependant il veut se justifier aux yeux de ses lecteurs par l'exemple du sage Ulysse, qui, après avoir résisté aux chants des syrènes et à l'art magique de Circé, fut enfin séduit par les douces larmes de Calypso. Ici il imite cet ancien tableau, toujours si plein de charme, où Ulysse trace sur le sable, avec sa lance, Ilion, le Xanthe et le camp des Grecs (2); mais il le gâte par un trait d'esprit, en ajoutant, que pendant qu'Ulysse décrivait à Calypso cette longue guerre, les vagues de la mer, de plus en plus orageuses, vinrent effacer sur la rive les dessins de Troie; ainsi cette ville, ajoute le poète, fut détruite d'abord par le feu et ensuite par l'eau (3); trait qui fait disparaître en partie le charme de cette belle ode.

Testi, à l'exemple d'Horace, se plaint aussi de Cynthio (4) qui, pendant une nuit entière, l'avait laissé se morfondre à sa porte. Il décrit sa

---

(1) *E in veder nubiloso il volto amato,*
*Fosco sembrommi il cielo e il mar turbato.*

(2) ........... *E con la dura*
*Cima de l' asta insu l' arene intanto*
*Le mura disegnò, le tende e 'l Xanto.*

(3) ................. *e Troja giacque*
*Preda prima del foco, et poi de l' acque.*

(4) *Cintia, la doglia mia cresce con l' ombra.*

triste position; ses prières, ses réflexions, ses plaintes ont quelque chose de dramatique; écoutons-les : « Cruelle! dit-il, veux-tu donc « que je meure à ta porte, tout saisi par l'air « glacé de la nuit, qui devient de plus en plus in- « supportable? La brume a déjà hérissé mes che- « veux; tous mes membres sont engourdis par le « froid; je tremble comme la feuille; et tu ne « m'ouvres pas encore (1)! Mais tu dors peut-être « paisiblement, et l'ombre et le vent entendent « seuls mes pleurs. » Alors le poète s'adresse au sommeil, et le conjure d'abandonner pour quelques momens les yeux de Cynthie, qu'il pourra d'ailleurs aller retrouver avant que l'aurore ait reparu dans le ciel. Mais voyant que le sommeil est sourd à sa prière, il le charge d'injures et de malédictions. « Que les pavots, s'écrie-t-il, se des- « sèchent sur ton front, que tes yeux ne goûtent « jamais le repos. » Cet endroit est déparé par un nouveau jeu de mots; le poète dit positivement : Que le sommeil manque aux yeux du sommeil (2). Mais continuons de l'entendre s'indigner contre la

---

(1) *D' ispide brine irta è la chioma; il gelo*
*Le membra istupidisce;*
*Qual foglia io tremo; e tu non m'apri ancora?*

(2) *Vigilia eterna ognor t' opprima e stanchi,*
*Sì ch' agli occhi del sonno, il sonno manchi.*

porte qui ne s'ouvre pas, et plus encore contre celui qui en fut l'inventeur. Il regrette ce premier âge où, dit-on, tous les mortels dormaient tranquilles et sans défiance à l'ombre des arbres. Enfin il invoque la foudre, les vents et les tempêtes contre cette porte qu'il a si souvent ornée de fleurs; il veut même la frapper à coups de pierres, puisqu'il n'a pas de feu pour l'embraser. Mais s'apercevant que l'aurore vient annoncer le jour, il supplie les dieux, qui ont opéré tant de métamorphoses, de le transformer en une pierre devant la porte de Cynthie, « afin qu'en se réveillant elle vienne le presser de son pied (1). »

Pendant que Chiabrera et Testi s'appliquaient à imiter la manière et la verve de Pindare et d'Horace, d'autres voulurent nous faire sentir le mérite original de ces poètes en les traduisant: le premier qui osa nationaliser Pindare, fut Alexandre Adimari. Sans doute il était aussi difficile de le traduire que de l'imiter; Adimari sentit cette difficulté, et entreprit de la vaincre. Né en 1579, d'une ancienne famille de Florence, il fut à même d'acquérir toute l'instruction qu'exigeait une pareille entreprise. Il se fit distinguer dans l'académie florentine, dans celles des *Altérés* et des *Inconnus*;

---

(1) *E godrò ch' al mattino, ove si desti,*
*Cintia col piè mi prema e mi calpesti.*

et même dans l'académie des *Lincei*. Peut-être, frappé d'abord de l'éclat des images du poète grec, crut-il pouvoir se rapprocher de l'école des Maristes; et, en effet, la plupart de ses nombreuses poésies se ressentent un peu de leur esprit (1). Heureusement la nécessité de reproduire le texte original avec la plus grande fidélité le rendit plus correct dans sa traduction. Les notes et les explications dont il l'a accompagnée prouvèrent sa connaissance parfaite de la langue grecque. Erasme Schmidt, de Delitzch, dans la Misnie, avait publié en 1616 un savant commentaire sur Pindare, dans lequel il exposait, pour la première fois, des tableaux *synoptiques* présentant aux yeux du lecteur le plan de chaque ode, et indiquant l'ordre suivi par le poète dans son désordre apparent. C'était sans doute le plus grand service qu'un commentateur pût rendre aux admirateurs de Pindare; Adimari suivit à peu près la même méthode dans les argumens qu'il mit en tête des odes. Il avoue, dans sa préface, qu'il ne connut l'ouvrage de Schmidt qu'après avoir presque entièrement achevé sa traduction; lors même qu'il en aurait profité plus qu'il ne le dit, il aurait toujours le mérite d'avoir le premier fait connaître aux Italiens la marche de

(1) Voy. le long catalogue de ses ouvrages dans Mazzuchelli, art. Alex. Adimari.

son modèle, les divers rapprochemens entre celui-ci et Horace, son imitateur, et la possibilité de traduire un poète que l'on croyait intraduisible. Sa traduction (1) n'est, comme il le dit lui-même, qu'une paraphrase. En général, il cherche plutôt à nous faire comprendre la pensée de l'auteur qu'à nous en faire sentir l'énergie; et c'était une tâche difficile à remplir, à une époque où Schmidt, Heyne, n'avaient pas encore éclairci l'obscurité du texte. Apostolo Zeno a été trop sévère, et peut-être même peu juste, lorsqu'il a dit qu'il cherchait en vain Pindare dans Adimari (2). Il est vrai qu'on ne le retrouve pas dans cette version; mais dans quelle autre Zeno aurait-il pu le retrouver? Nous pourrions même avancer qu'on y rencontre des passages, des locutions, des vers; mais nous nous contenterons de faire observer que d'autres critiques, en assez grand nombre, ont rendu plus de justice au mérite de cette traduction, et que des traducteurs plus heureux n'ont pas dédaigné d'en profiter.

Ce qu'Adimari fit pour Pindare, plusieurs le firent aussi pour Horace. Au commencement du

---

(1) *Ode di Pindaro tradotte in parafrasi e in rima Toscana, e dichiarate con osservazioni e confronti di alcuni luochi imitati e tocchi da Orazio Flacco*, etc., Pise, 1631, in-4°.

(2) Zeno, *Note al Fontanini*, T. II, pag. 102.

XVIIe siècle, Jean Narducci, de Pérouse, fit paraître un recueil des odes de ce poète, traduites en vers italiens par différens auteurs, dont quelques-uns appartiennent au même siècle (1). Les odes d'Horace furent aussi traduites par Paul Abriani, de Venise (2); il était carme, et mourut en 1699. Il laissa beaucoup d'ouvrages qu'on ne lit plus; le seul dont on parle encore, est la traduction que nous venons de mentionner. On l'a signalée surtout à cause de la variété des mètres italiens dont l'auteur s'est servi, et qui lui paraissaient correspondre aux mètres latins employés par Horace; mais cette gloire appartiendrait davantage à Frédéric Nomi, qui l'avait devancé de quelques années, ce qu'on n'avait pas encore observé, et qui l'emporte sur lui par la richesse et l'à-propos du rhythme, et même par la correction du style. Comme Adimari, il intitula sa traduction *paraphrase* (3), et cette traduction mérite d'être citée, même à côté de celle d'Abriani; nous ajouterons qu'elle nous a paru, dans plusieurs endroits, plus fidèle que tant d'autres publiées depuis. Nous avons ailleurs re-

(1) *Odi diverse d'Orazio, volgarizzate da alcuni nobilissimi ingegni*, etc. Venise, 1605, in-4°.

(2) Venise, 1680, in-12.

(3) *I quattro libri delle poesie liriche d'Orazio Flacco, parafrasi*, etc. Florence, 1672, in-12.

marqué la parodie qu'on a faite des vers de Petrarca, en appliquant à la sainte Vierge ce que ce poète avait dit de sa Laure; Horace fut à son tour parodié par Laureta Mattei, de Rieti (1), qui d'un franc épicurien, en fit un chrétien très religieux; mais ce travail annonce dans l'auteur plus de zèle que de jugement.

Nous pouvons encore citer sa *Paraphrase des Psaumes de David* (2), qui lui permettait davantage de se montrer bon chrétien et traducteur fidèle. Il paraphrasa aussi les hymnes du bréviaire romain (3). Ces traductions, bien qu'elles soient exactes, manquent de ce coloris poétique nécessaire pour nous faire sentir le génie de la poésie originale. On le reconnaît mieux dans la traduction des *Sept Psaumes de la pénitence*, que donnèrent, dans le même siècle, Pompée Figari, de Gênes, et Louis Adimari, de Florence, de la même famille qu'Alexandre, le traducteur de Pindare. Nous devons au premier le *Psalmiste pénitent* (4); mais il ne put faire oublier la paraphrase qu'avait

(1) *Metamorfosi lirica di Orazio, parafrasato e moralizzato*, etc. Bologne, 1679, in-8°.

(2) *Il salmista Toscano, owero parafrasi dè salmi di Davide.* Macerate, 1671, et Bologne, 1683.

(3) *Innodia sacra*, etc. Bologne, 1689.

(4) Voy. Crescimbeni, *Istoria della volgar poesia*, vol. 2, pag. 542.

publiée Adimari (1), qui a laissé des ouvrage encore plus piquans, dont nous parlerons ailleurs. Ces traductions, ainsi que celles de Pindare et d'Horace, devaient suffire pour faire connaître aux poètes du XVIIe siècle les diverses routes que les anciens avaient suivies, et les engager à les imiter en s'ouvrant des routes nouvelles et telles que le demandaient leurs besoins.

Quoique généralement admiré, Chiabrera n'eut pas autant d'imitateurs que Marini; sa manière est aussi difficile que dangereuse, et la plupart de ceux qui tâchèrent de la suivre ne surent pas éviter ce que lui-même avait redouté : ils tombèrent souvent dans l'hyperbole et l'exagération. On peut dire la même chose de ceux qui imitèrent la manière de Testi. Mais, parce que les uns et les autres se sont permis des métaphores un peu trop hardies ou des antithèses un peu trop recherchées, il ne faut pas pour cela les confondre indistinctement avec les Marinistes. A ces défauts près, plusieurs d'entre eux ont montré assez de verve et de talent pour qu'on leur accorde une place dans cette histoire.

Virginius Cesarini, Romain, de l'académie des

---

(1) *Poesie sacre e morali*, divisées en 3 parties, dont la 3e contient le *Parafrasi de' sette salmi penitenziali*. Florence, 1696, in-fol., et Lucques, 1611, in-8o.

Lincei et partisan de la doctrine de Galileo, laissa plusieurs essais de son talent poétique, tant en latin qu'en Italien, qui prouvent qu'il s'efforçait d'imiter le style de Chiabrera et de Testi. Il aurait sans doute rendu de grands services à la poésie et à la philosophie, si la mort ne l'eût pas sitôt enlevé : il mourut en 1624. Ses connaissances étaient si variées, qu'on le nommait le phénix de son temps. Les Romains avaient pour lui tant d'estime, qu'ils lui élevèrent, après sa mort, une statue dans le Capitole. On a publié un volume de ses poésies latines et italiennes (1). Crescimbeni rapporte une de ses odes, dont le sujet est la tranquillité du sage. Le poète s'y moque des tyrans : « Ils peuvent, « dit-il, dépouiller l'homme de ses richesses et ca- « lomnier son innocence ; mais ils s'efforceraient « en vain de ternir sa vertu. Ainsi Socrate mourant « conservait toute sa tranquillité, et consolait ses « amis qui pleuraient sur son sort. » Nous citons cette ode parce qu'on y aperçoit l'esprit de la philosophie de l'auteur.

A la même époque, Gui Casoni, de Serravalle, dans le Trévisan, mort en 1640, fut un des plus grands propagateurs du goût des poètes grecs et latins. Il avait été l'un des fondateurs de l'académie des *Incogniti*, qui de son temps eut beaucoup

(1) D'abord à Rome et ensuite à Venise, en 1669, in-8°.

d'éclat. On a de lui une vie abrégée de Tasso, qu'on ne lit plus, depuis celle de l'abbé Serassi. Ses odes jouirent de tant de célébrité qu'en 1626 on en fit une douzième édition (1).

Jean-Baptiste Ciampoli se fit encore plus remarquer dans la même carrière. Les biographes de ce poète ne lui ayant pas rendu la justice que méritaient ses connaissances, nous lui devons une mention particulière. Il naquit à Florence en 1589. Ses parens n'ayant pas assez de moyens pour lui donner une éducation complète, Jean-Baptiste Strozzi, qu'il avait intéressé par la vivacité de son esprit, l'admit au nombre des jeunes gens qu'il s'était chargé d'élever. Il avait déjà suivi quelques cours chez les Jésuites et les Dominicains: Strozzi entreprit bientôt de le réformer, et, après lui avoir enseigné les principes de la littérature, l'envoya à Padoue pour étudier la philosophie sous Galileo. Aussitôt que le jeune Ciampoli eut entendu la doctrine de ce grand homme, il abjura tout ce qui tenait aux opinions des Jésuites et des Dominicains, et devint le disciple le plus zélé et l'ami de son maître. Au milieu de ses études philosophiques, il n'oublia jamais les Muses, objets de ses premières affections; il chercha même à porter dans la poésie cette liberté que Galileo recomman-

(1) Venise, 1626.

dait à ses élèves. Pendant son séjour à Padoue, il se lia d'amitié avec les deux frères Aldobrandini; ceux-ci le présentèrent, quelque temps après, au cardinal Maffeo Barberini, alors gouverneur de Bologne, et qui aimait à briller parmi les poètes. Ce cardinal, charmé de ses talens poétiques, le prit pour compagnon de ses études, et le mit au nombre de ses favoris, lorsqu'il fut élu pape. Ciampoli se fit généralement estimer par les Romains; mais celui dont l'amitié l'honora le plus, fut ce Vergenio Cesarini dont nous avons parlé, comme lui philosophe et poète; il logea dans sa maison et partagea ses études et ses entretiens. Mais cette réunion, qui serait devenue si avantageuse à la philosophie, ne fut pas de longue durée; Cesarini mourut, et son ami le pleura dans ses vers. Ciampoli compta aussi parmi ses protecteurs le prince Cesi, qui l'agrégea à son académie des *Lincei*. Grégoire XV le nomma secrétaire des brefs, et Urbain VIII l'attacha à la chambre pontificale. Il fut dès lors regardé comme l'un des courtisans de son temps les plus en faveur; mais on n'a pas remarqué que cette faveur, qu'il ne devait qu'aux Muses, il la fit principalement servir aux intérêts de la philosophie.

Dans cette heureuse position, Ciampoli, soit qu'il repoussât sans aucun ménagement la plupart des flatteurs qui l'importunaient, soit que le sentiment de son mérite lui inspirât un peu de vanité,

se fit un grand nombre d'ennemis. Se contentant de l'estime des vrais savans, tels que Chiabrera, Alexandre Adimari, Sforza Pallavicino, le cardinal Bentivoglio, il méprisait la foule des pédans et des versificateurs, dont la plupart affluaient à Rome pour solliciter des graces et des bénéfices. Il ne fit d'exception qu'en faveur d'Urbain VIII, son protecteur; si, à l'exemple des autres courtisans, il loua trop souvent les vers médiocres de ce pape, genre de flatterie presque indispensable dans sa position, il mérite notre indulgence à cause du parti qu'il en tirait pour servir les intérêts des *Lincei* et ceux de Galileo, son maître. Nous avons déjà vu qu'il eut le courage de défendre les *dialogues* de ce philosophe, et de soutenir son innocence, malgré la colère du pape qui avait résolu de le perdre. Il aima mieux donner tort à son protecteur, que d'abandonner son ami persécuté. Il se vit bientôt disgracié; on l'exila de la cour et de Rome, et, pour l'humilier davantage, on le chargea du gouvernement de quelques misérables villes des Etats de l'Eglise, telles que Norcia, Montalto et Jesi. En vain le cardinal Pallavicino, le cardinal de Savoie et le roi de Pologne, Ladislas IV, firent-ils tous leurs efforts pour obtenir sa grace; Urbain VIII, aussi inexorable dans ses colères, qu'il se croyait infaillible dans ses jugemens, le laissa languir, ainsi que Galileo, jusqu'à la fin de ses jours. Ce qu'il y a de singulier, c'est que ce pape ne cessait pas pour cela

de le louer; et Ciampoli, qui le connaissait, n'hésitait pas de dire qu'il craignait autant ses éloges que ses persécutions (1). Ciampoli mourut de chagrin à Jesi, en 1643, un an après Galileo. On dit qu'en apprenant sa mort, le pape s'écria devant tous ses courtisans que l'on venait de perdre un grand homme! c'était avouer ses torts envers lui.

Ciampoli disgracié ne manqua pas de détracteurs qui exagérèrent ses défauts comme écrivain et ses torts prétendus comme courtisan. Ce qui nous paraît encore plus scandaleux, c'est que des biographes ont répété, après sa mort, ces assertions injurieuses. Jean-Victor Rossi les recueillit le premier dans sa Pinacothéque (2); et Tiraboschi (3) et Fabroni (4) n'ont pas hésité à les adopter, sans consulter les autorités plus respectables qui les avaient démenties. Nous trouvons la justification de Ciampoli dans la nature même des imputations dont on l'a chargé. Le mépris qu'il montrait pour la foule des visiteurs et des pédans que la passion du pape pour la poésie attirait à Rome prouve qu'il était un critique sévère plutôt qu'un courtisan complaisant, On l'accusait de ne pas assez admirer Horace, Virgile et d'autres classiques, tant an-

(1) Fabroni, *Vitæ*, etc. Vol. XVI, pag. 13.
(2) Part. II, pag. 63.
(3) Ub. S., pag. 462.
(4) *Vitæ*, *loc. cit.*, pag. 14.

ciens que modernes ; cela montre qu'élève de Galileo il jugeait sans prévention, à l'instar de Tassoni, tous les poètes et les philosophes. On lui reprochait ces louanges qu'à l'exemple de Pindare il se prodiguait lui-même dans ses odes ; et ce qui scandalisait ses ennemis, a été imité par tous les poètes lyriques. Mais s'il eut quelques défauts, (ce que nous ne contestons pas), sa manière d'agir avec Galileo devrait les faire oublier entièrement. Nous pourrions, à l'appui de notre opinion sur Ciampoli, opposer à ses détracteurs des autorités puissantes : celles du cardinal Sforza Pallavicino suffirait pour nous donner gain de cause. Cet écrivain, aussi célèbre par sa doctrine que par son zèle, non-seulement défendit Ciampoli pendant sa disgrace, mais il signala son mérite après sa mort, en commentant ses poésies.

Il avait entrepris une histoire de Ladislas, roi de Pologne, son protecteur ; n'ayant pu l'achever, il la légua, en mourant, à ce monarque avec tous ses autres manuscrits. Mais l'ouvrage qui fit dans ce siècle sa réputation, fut le recueil de ses vers, qu'on publia cinq ans après sa mort (1). L'éditeur, qui regardait Ciampoli comme un poète extraordinaire, y joignit un commentaire pour en faire encore mieux sentir le mérite. Sans approuver entiè-

(1) *Rime di Monsignor Ciampoli*, Rome, 1648, in-4°.

rement les louanges qu'on lui donne dans ce commentaire, et qui nous semblent aussi exagérées que la plupart des critiques qu'il essuya, nous chercherons à donner une idée de son talent poétique et de ses défauts, par l'analyse de quelques-unes de ses *Canzoni.* En général il s'élève avec hardiesse, mais il ne peut soutenir long-temps son vol. Lorsqu'il sent que ses forces l'abandonnent, il fait des efforts pour empêcher ou retarder sa chute; de là l'inégalité de ses pensées, de sa versification, de son style. Il croit souvent suppléer par l'expression au vide de la pensée; mais les expressions superflues deviennent insignifiantes, et rendent le style aussi faible et aussi pauvre qu'emphatique et boursouflé. Tel est le véritable défaut de Ciampoli, défaut qui a souvent nui aux beautés répandues dans ses vers; ces beautés sont spécialement dans le début de ses odes, dans la rapidité de ses transitions, et dans ses tableaux pittoresques. Il combine quelquefois l'hendécasyllabe et le septénaire avec d'autres mètres. Nous ajouterons qu'il n'a pas traité de sujets futiles; presque tous sont héroïques, moraux ou sacrés.

Dans une de ses canzoni, Ciampoli a voulu nous faire connaître ses vicissitudes et son caractère moral et poétique (1); nous la préférons aux autres,

---

(1) *Queste di gonfio lino ali nevose*, etc.

parce qu'elle confirme ce que nous venons d'avancer sur le compte de l'auteur. Le sujet en est allégorique. Horace avait comparé la république romaine à un navire battu par l'orage (1); Petraca (2) et d'autres s'étaient servi de la même allégorie pour donner l'image de leur vie; mais aucun, selon nous, ne l'a fait avec autant de succès que Ciampoli. Il nous montre d'abord « un navire déployant ses *ailes de neige*, et laissant derrière lui des *sillons d'argent;* il vole sur la mer qu'il a conquise avec une rapidité qui triomphe de tous les obstacles et de tous les dangers, tandis que la foule, attachée au rivage, contemple avec étonnement ce magnifique spectacle. » Le poète toutefois conseille à celui qui craint les tempêtes de ne pas ambitionner une gloire aussi périlleuse (3). Cependant le navire poursuit sa marche, fier de ses richesses, de ses rames, de ses ornemens, de ses nombreux moyens de défense; il semble ne redouter ni les vents ni les corsaires; il vogue, guidé par les astres resplendissans; on ne s'occupe que de son sort; mille vœux et mille prières le suivent... mais hélas! tous ces honneurs l'entraînent enfin à sa perte. Jouet

---

(1) *O navis, referent in mare te novi*
*Fluctus*, etc. I, Od. XIV.

(2) *Passa la nave mia colma d'oblio*, etc.

(3) *Ma chi teme procelle,*
*Non curi di provar pompe si belle.*

des ondes et des vents, il se souvient du temps où, n'étant qu'un pin verdoyant *revêtu d'émeraude*, il habitait les antiques forêts de l'Apennin, et voit, mais trop tard, qu'il vaut mieux végéter dans un bois parmi les arbres, que de naviguer sur les mers au milieu des vaisseaux (1). « Alors, dit-il, la fu-« reur des vents ne m'enlevait que quelques feuilles « inútiles, et aujourd'hui je me vois accablé de « mille maux. » Enfin, regrettant de s'être lancé sur les vagues d'une mer perfide, il avoue qu'il n'a trouvé nul repos, là où il espérait le bonheur; les digues même s'étaient changées pour lui en écueils dangereux. Instruit par sa propre expérience, il exhorte ceux qui ont admiré sa prospérité à rester sur le rivage et à ne pas imiter son exemple. Malgré quelques expressions trop figurées ou même bizarres, on ne peut refuser à cette *canzone* de l'originalité, et une moralité d'autant plus instructive, qu'elle est le résultat de l'expérience même du poète.

L'ode dont nous allons parler (2) est d'une autre nature. Pierre Aldobrandino servait dans l'armée de l'empereur, en Bohême. Le poète veut faire va-

(1) *E fù sorte piu gioconda*
*Verdeggiar albero in bosco,*
*Che motar vascello in onda.*

(2) *Non dentro a' regni di Nereo spumanti*, etc.

loir le sacrifice de ce prince, qui, pour se consacrer à la rude profession des armes, abandonne sa maison de campagne de Frascati, près de Rome, que sa beauté avait fait nommer le *Belvédère*. Il commence par dire qu'il n'envie ni le trident de Neptune pour apaiser les orages, ni les foudres de Jupiter pour épouvanter les astres; loin de lui ces désirs insensés. Il ne demande que la lyre d'Orphée; car, s'il est vrai qu'elle savait émouvoir les forêts, il voudrait, aux accords de cette lyre merveilleuse, entraîner la villa Aldobrandina jusqu'aux lieux où campe son héros, pour le délasser de ses travaux et exciter l'admiration de ses compagnons d'armes. Mais tout à coup il renonce à son désir, ne voulant pas dépouiller les campagnes du Latium de leur plus bel ornement, et il adopte une autre idée non moins ingénieuse: c'est d'envoyer au prince le tableau de la villa exécuté par la magie de ses vers, comme Homère nous a fait parvenir les jardins d'Alcinoüs (1).

L'exemple de ces poètes, et les dangers auxquels ils s'étaient exposés, n'empêchèrent pas plusieurs autres de se lancer dans la même carrière. De ce

(1) *Con miracol di carmi*
*Entro i volumi suoi gli porta Omero;*
*Ed io per tal sentiero*
*Fin su campi dell' Istro al signor mio*
*Su queste carte il Tusculano invio.*

nombre furent le cardinal Volumnio Bandinelli, Ange della Noce, et Barthélemi Cartevalla, de Bénévent. Ce dernier prétendit aller plus loin que Ciampoli. Il se crut un nouveau Pindare, et sa verve ou plutôt sa fureur en imposa tellement à ses contemporains, qu'il eut un grand nombre d'imitateurs; mais ils sont tous tombés avec lui dans l'oubli. Ils prenaient l'enflure pour le sublime, et plus ils s'efforçaient de s'élever, plus leur chute était remarquable. Charles de' Dottori montra plus de force et plus de sagesse que tous ces versificateurs extravagans. Né à Padoue en 1624, il y avait reçu une instruction peu commune chez les poètes. Ses odes furent généralement admirées de son temps (1); plusieurs d'entre elles témoignent de ses connaissances scientifiques. Redi en faisait un grand cas. Une des plus belles est celle qu'il adresse à Redi lui-même, sur les maux qui accablaient alors l'Italie. Il compare l'état de civilisation avec la simplicité et la paix de ces temps qui n'ont guère existé que dans l'imagination des poètes, et il revêt toujours des images les plus poétiques les vérités les plus sévères de la philosophie : « Le « genre humain, dit-il (2), vivait sans arts et sans

(1) Elles furent imprimées à Padoue, en 1643, in-12. L'édition la plus complète est celle de Venise, 1689, 2 vol. in-12, etc.

(2) *Vivea senz' arti e senza leggi il mondo*, etc.

« lois ; alors, ô Nature, que tu ne fournissais à « l'homme qu'un lit de gazon, et tout au plus « une grotte pour le garantir des outrages de l'air « et de la nuit. On ne connaissait ni les armes, « ni la funeste envie de posséder et de comman« der. Mais Dieu ne voulut pas que ses enfans « traînassent leur vie dans une honteuse inertie; « et d'inactif qu'il était, l'homme devint entrepre« nant et laborieux (1). Bientôt la nature se para des « bienfaits de l'art et de l'industrie. L'Italie aussi « se dépouilla de son aspect sauvage, et, renon« çant au séjour des forêts, fonda sa première ville « sur les bords du Tibre. Elle tira d'abord toutes « ses ressources de son propre sein ; mais dans la « suite elle alla chercher les marbres de la blanche « Paros, et le même art qui nous a appris à élever « et à fortifier des villes, nous a en même temps « appris à les attaquer et à les détruire. » Rappelant alors les invasions successives des Carthaginois, des Gaulois et des Goths, le poète évoque les mânes sanglans des anciens Romains, et leur demande s'il n'eût pas mieux valu que les aïeux de Rhée eussent préféré au trône d'Albe leurs cabanes antiques. Cependant il plaint celui qui

(1) *Vide, e non piacque a Dio*
*Quel mondo inerte, e cangiò in alte cure*
*La sordida quiete, e l'opre oscure.*

meurt sans gloire, et cette foule de victimes qui succombent aux maladies, et non sous le fer ennemi. A la vue des malheurs qui désolent l'Italie, il désire qu'elle retourne à ses forêts; là, du moins, elle ne tentera plus l'avidité des Gaulois et des Teutons; elle adorera la divinité sous les voûtes resplendissantes du firmament, et ne lui offrira que des herbages, des fleurs et de chastes vœux. Loin de nous ces grands noms, ces gloires vaines, ces mots futiles! S'apercevant qu'il est allé trop loin, il tâche de justifier sa pensée. Ce ne sont que les malheurs de son siècle qui lui font envier ces premiers âges où les hommes vivaient en paix et sans crainte au sein des forêts. Il s'arrête surtout à décrire les maux que l'Italie doit aux nombreuses invasions de l'étranger.

Dottori n'oublie jamais dans ses odes ce qui a rapport à son temps et à son pays. Tantôt il appelle l'attention du voyageur sur les restes imposans de l'ancienne Rome. Ils rappellent, dit-il, des événemens glorieux, dont les Italiens semblent avoir perdu le souvenir; dégénérés de leurs ancêtres, ils ne songent plus qu'à s'adonner au luxe le plus effréné (1). Tantôt il déplore la mort de Louis XIII; et montrant dans quel état il laisse le génie de la France, il annonce en quelque sorte ce

(1) *O peregrin, che passi, etc.*

qu'elle va devenir (1). Tantôt il regrette l'âge d'or, ce rêve de l'homme vertueux qui déplore la dépravation de son siècle, et soupire après cette époque imaginaire où les mortels, innocens et libres, n'étaient gouvernés que par l'amour (2). « Que les « temps sont changés ! s'écrie-t-il ; ce n'est pas « assez des maux de l'esclavage ; on y joint encore « ceux qu'enfantent la discorde et la haine ; qu'au « moins les doux chants des Muses succèdent une « fois aux funestes effets de la colère et à la fureur « des armes. » Il appelait ainsi de ses vœux une époque qui alors était encore bien éloignée.

Laurent Magalotti, que nous avons déjà vu figurer parmi les philosophes, porta aussi la philosophie dans la poésie lyrique. Il y a dans ses vers autant de profondeur que dans ceux de Dottori, et son style est encore plus élégant. Il n'est pas aussi libre dans sa marche que les poètes que nous venons de citer. Il tenait à l'école de Petrarca et de Dante sous le rapport de la sévérité du style ; mais il sut se faire distinguer de la foule des Pétrarquistes. Il s'était formé de l'imitation l'idée la plus raisonnable ; elle consistait, selon lui, à profiter de l'exemple des grands modèles sans contraindre la liberté de son génie. Si Petrarca, écri-

(1) *O del Gallico impero*, etc.

(2) *Sotto lauri solinghi oscura ombra*, etc.

vait-il à Redi, se fût borné à imiter Dante, jamais il ne l'eût égalé, et s'il a su se placer à côté de ce poète, c'est qu'il s'était formé un style à lui. Il fait la même remarque au sujet de Casa, de l'Arioste et de Tasso. Ainsi, si les hommes capables d'atteindre la perfection dédaignent toute servilité, il en conclut que celui qui se traîne sur les traces d'autrui n'a pas assez de talent pour s'élever à cette perfection (1). C'est dans cet esprit que Magalotti a composé un recueil de *Cansoni*, sous le titre de *la Dame imaginaire* (2); elles sont au nombre de quinze. La plupart des poètes avaient chanté les qualités de leurs dames; Magalotti, soit pour se moquer d'eux, soit qu'il voulût s'exercer dans ce genre, se créa une dame idéale, dans laquelle il suppose un assemblage de perfections bien désirable, sans doute, mais qui n'existe pas. Il traita cette espèce de plaisanterie de la manière la plus sérieuse; la passion et le sentiment n'ont pas guidé sa plume; ses vers et ses pensées ne sont le fruit que de la réflexion et de l'étude; de là une sorte d'obscurité que plusieurs, et entre autres Redi, lui reprochaient (3); de là aussi, selon Filicaja (4), la prétention d'aprofondir ce qui

(1) Voy. une de ses lettres dans les *Opere de Redi*, vol. VIII, pag. 113.

(2) *La Donna immaginaria*, etc. Lucques, 1762, in-8°.

(3) *Opere*, vol. V, pag. 113.

(4) *Lettere*, à la fin de ses poésies.

n'a pas besoin de l'être. Au reste, si dans ses canzoni on ne trouve pas toujours le poète, on y reconnaît sans cesse le philosophe (1), et certes il aurait été encore plus estimé, s'il avait moins cherché à philosopher.

Celui qui se fit le plus remarquer, après Chiabrera, dans la poésie lyrique, fut Benoît Menzini, né à Florence en 1646. Moins original que Chiabrera, son modèle, il s'est assez illustré sur le Parnasse italien pour que nous nous arrêtions un moment sur sa personne et sur ses ouvrages... Né pauvre, comme Ciampoli, il dut à la bienveillance du chevalier Vincent Salviati, de pouvoir compléter son instruction. Il étudia les littératures grecque, latine et italienne, et le besoin l'obligea de se consacrer à l'église, de donner des leçons de rhétorique à des jeunes gens et de faire des sermons pour quelque congrégation pieuse. Il s'exerçait en même temps dans la poésie latine; mais Redi l'en détourna et lui fit préférer la poésie italienne. Il publia le premier recueil de ses *Rime* qu'il dédia à Côme III (2). Peu aimé des jésuites, il ne put obtenir une chaire d'éloquence qu'il sollicitait à l'université de Pise. On l'accusait d'avoir un caractère trop indépendant et trop orgueilleux pour son état, accusa-

(1) Voy. Menzini, *Arte poetica*, lib. IV, dans ses notes.
(2) Florence, 1674 et 1680.

tion qui supposait dans ses auteurs encore plus d'orgueil et de prétention. Il avait 39 ans lorsqu'il quitta Florence pour chercher fortune à Rome; il l'y rencontra en effet. La reine Christine le mit au nombre de ses académiciens pensionnés; mais cet état de propérité ne dura que quatre ans ; Christine mourut en 1689, et Menzini retomba dans l'indigence. Il se vit obligé de composer des sermons pour des ecclésiastiques qui n'avaient pas le talent de les faire eux-mêmes, et qui en partageaient le profit avec le véritable auteur. Dans l'espoir d'ajouter à ses ressources, il joua, et ne fit qu'augmenter sa misère; pour se venger, il composa quelques déclamations contre le jeu, mais il n'en continua pas moins à s'y livrer. Divers cardinaux, qui estimaient ses talens, vinrent à son secours; Redi lui procura plusieurs fois de l'argent, de la part des princes Médicis. « Dans mon indigence et mon abandon, di-« sait-il à un de ces amis (1), j'ai su résister à l'ad-« versité; malheureux, j'ai toujours secouru celui « qui l'était plus que moi; et, en dépit du sort, je « n'ai jamais cessé de composer et de me divertir. » Enfin Clément XI vint à son aide et le mit à même, par un riche canonicat, de poursuivre tranquillement ses travaux; on le nomma aussi professeur d'éloquence suppléant au collége de la Sapience.

(1) Lettre à François del Teglia.

Il fut dès lors un des ornemens et des soutiens de l'Arcadie, et nul poète ne s'exerça dans plus de genres différens. Il composa des *Canzoni* héroïques, des odes anacréontiques, des sonnets de toute espèce, des églogues, des satires, et quelques poésies épiques et didactiques. Il publia aussi quelques compositions en prose, et mourut à Rome, en 1704. Nous allons donner quelque idée de ses *Canzoni* héroïques : nous parlerons ensuite de ses autres poésies, plus dignes encore de notre attention.

Les meilleures, selon nous, sont celles qui ont rapport à sa position et à ses malheurs; on y trouve plus de sentiment et de vérité que dans la plupart des autres, qui lui étaient commandées par les circonstances. Une de ses canzoni est adressée à Magalotti (1). Le poète, voulant exposer sa propre situation, décrit celle d'un jeune laurier qu'il avait planté et cultivé de ses mains, au milieu d'une plaine arrosée par des eaux pures et bienfaisantes. « Hélas! dit-il, l'arbuste chéri était à peine « parvenu à s'élever au niveau des autres, qu'un « orage furieux vint l'assaillir et le dépouiller de « toutes ses feuilles. Pour comble d'infortune, le sa« pin, le chêne, le pin et le hêtre, placés dans un lieu « plus élevé et plus sûr, se réjouirent de le voir « dans cet état, et Apollon lui-même, qui aurait dû

(1) *Un verde ramuscello in pioggia aprico, etc.*

« le secourir, n'en prit nulle pitié (1) ». Il cherche cependant à ramasser les feuilles éparses de ce pauvre laurier; il les embrasse et les baigne de ses larmes. C'est ainsi que Menzini déplorait son destin, et, ce qui est plus touchant, il ne pouvait se résoudre à quitter le sol natal, témoin de ses malheurs, et où il était en butte aux persécutions des Jésuites.

Menzini avait modelé plusieurs de ses odes sur les formes grecques ; mais ces formes commençaient à devenir trop communes, et il y renonça pour prendre une marche plus libre, à l'exemple de Tasso, son poète favori. Nous reconnaissons sa nouvelle manière dans la *canzone* qu'il adressa à François Redi, son ami, et dans laquelle il lui rend compte de ses études et de ses progrès. Le poète se souvient des conseils qu'il en avait reçus dans sa jeunesse, et de ses prédictions flatteuses; et, dans sa reconnaissance, il s'écrie : « Hommage à mon « cher Redi ! Il m'annonça qu'un jour je mériterais « la couronne, si je me tournais vers le Parnasse des « Grecs, et mon cœur en a toujours gardé le sou- « venir (2). » Il ajoute qu'acceptant cet augure, il

(1) *E chi riparo et schermo*
*Dovea prestargli, Apollo il vide, e tacque.*

(2) *Diasi lode al mio Redi; egli promise,*
*Che un giorno avrei corona, etc.*

se lança sans hésiter dans la carrière. Toutefois il sentait la difficulté d'atteindre le but qu'il s'était proposé, mais il était fier de l'avoir tenté. Il se souvient de Chiabrera, qui célébra les jeunes guerriers vainqueurs des Barbaresques; mais il sait aussi qu'il n'est pas donné à tout le monde d'emboucher la trompette de la renommée; il craint même, lui qui n'a chanté qu'à l'ombre des myrtes, de ne pouvoir être admis au nombre des poètes qui ont célébré les héros et leurs exploits. Cependant le souvenir d'Achille l'encourage : il songe que ce guerrier s'exerçait à poursuivre les bêtes farouches avant de faire tomber Troie sous ses coups. Devenu plus hardi, il s'élève contre cette foule de poètes serviles qui n'osant se hasarder là ou d'autres n'avaient point encore passé (1), ne suivaient que le char de Vénus et de l'amour; et il s'écrie : « O Italie! qui donc maintenant célèbre tes grands hommes (2)? » On ne peut reprocher à Menzini de les avoir négligés ; il ne prodigua même que trop ses vers à tous les personnages de son pays et de son siècle, parmi lesquels la reine Christine est la seule qui les justifiât sous certains rapports.

---

(1) *Raro è quaggiu chi ponga ardito il piede*
*Dove null' altro il pose.*

(2) *Ma chi loda tra noi,*
*Italia, i guerrier tuoi?*

Nous remarquerons parmi les odes qu'il lui consacra, celle qu'il composa à l'occasion de l'urne qu'Innocent XI fit ériger en son honneur dans la basilique du Vatican; l'essor du poète y semble plus hardi que dans ses autres *canzoni* pindariques. Il débute par nous prévenir qu'il n'est pas un poète du dernier rang (1); que sa chevelure, quoique négligée, est ornée de roses immortelles. Pour prouv son mérite, il cite tous ceux qu'ont illustrés ses vers, et il se vante de n'avoir jamais touché sa lyre, si elle n'était inspirée par la vertu de ceux qu'il voulait célébrer.

Si ces poètes ne sont point parvenus à éclipser Chiabrera et Testi, du moins leurs essais frayèrent le chemin à deux autres dont les efforts furent plus heureux, et qui les surpassèrent tous : nous voulons parler de Filicaja et de Guidi, les plus grands poètes lyriques qu'ait produits ce siècle, et qui se font encore admirer aujourd'hui. Vincent Filicaja, né en 1642 à Florence, d'une famille noble, fit ses études dans cette ville et à l'université de Pise. Il s'appliqua à la jurisprudence pour obéir à son père, mais sans cesser de cultiver la poésie latine et italienne, dont il faisait ses délices. Afin de satisfaire son goût pour les exercices de piété, il s'ensevelit dans la retraite, et, malgré ses talens

(1) *Già non son io cantor d'ultima schiera*, etc.

et ses connaissances, il resta long-temps inconnu. A cette époque, il fut tout à coup épris d'une jeune personne aussi remarquable par ses qualités morales que par sa beauté. En vain il appela la dévotion à son secours; la solitude et le recueillement ne firent qu'ajouter à la vivacité de sa passion. Celle qui en était l'objet se maria et mourut quelque temps après; mais Filicaja conserva son amour, et, dans sa retraite, il honora par des larmes et par des vers la mémoire de sa bien-aimée. Ce fut cette passion qui exerça et développa ses talens poétiques.

Depuis les invasions des barbares, rien n'avait encore autant menacé l'Italie que la guerre que le Turc venait de porter au sein de l'Autriche. Vienne se trouvait investie par une armée de deux cent mille hommes, et le soudan, qui la croyait déjà en son pouvoir, avait projeté de s'emparer également de Rome et de l'Italie. Innocent XI, en sa qualité de pontife et de prince, appela tous les chrétiens à la défense de l'Empire et de la religion. Heureusement Vienne fut bientôt délivrée; on dispersa l'armée turque, et l'empereur Léopold dut la victoire à Charles V, duc de Lorraine, et surtout au roi de Pologne, Jean Sobieski. Ce grand événement occupa la muse de Filicaja. Après avoir craint pour sa religion et pour sa patrie, qu'il étendait à toute l'église catholique, il eut bientôt à chanter le triomphe de l'une et de l'autre. Il composa suc-

cessivement six *canzoni*, dignes du sujet qui les avait inspirées. Tous les princes le comblèrent d'éloges et de distinctions, mais sa fortune n'en fut pas augmentée : il était même obligé de vivre à la campagne, lui et sa famille. La reine Christine seule vint à son secours; elle le mit au nombre de ses académiciens pensionnés, lui laissant la liberté d'habiter où bon lui semblait. Elle fit plus; dès qu'elle fut mieux informée de sa position, elle se chargea de l'entretien de ses deux fils, qu'elle fit élever comme s'ils eussent été ses propres enfans. Ce trait de générosité fut probablement ce qui détermina Côme III à rendre enfin justice au mérite d'un aussi grand poète, si long-temps négligé; il le nomma sénateur, et successivement gouverneur de Volterra et de Pise. Environné d'estime, Filicaja se vit appelé à remplir à Florence une charge encore plus importante, qui le mit en rapport intime avec son prince. Il jouit peu de sa nouvelle fortune; il mourut en 1707, après avoir pleuré la mort de son fils aîné, et plus encore les malheurs de l'Italie, et emportant les regrets de tous les hommes de lettres et de tous les gens de bien.

Presque tous les poètes contemporains s'empressèrent comme lui de célébrer les victoires remportées par les chrétiens sur les Musulmans. Menzini aussi composa plusieurs odes à ce sujet; mais elles ne servirent toutes qu'à mieux faire sentir le mérite de celles de Filicaja. En général il se

fait remarquer par l'élévation de la pensée, par une marche noble et imposante, par une verve riche et féconde qui ne l'abandonne jamais, et surtout par l'intime conviction de ce qu'il dit. Pénétré des grandes vérités de la religion, il semble annoncer les oracles éternels du Dieu qui l'inspire; il ne doit rien à l'imagination ni à l'art; c'est la religion seule qui le fait parler, et tenir le plus souvent un langage digne d'elle. Le poète semble se borner à l'expression et au rhythme; Dieu, la religion ont fait le reste.

Le sujet de sa première ode est le siége de Vienne (1). Indigné à la vue des hordes de barbares qui menaçaient la capitale de l'empire et en même temps Rome et l'Italie, le poète s'adresse au Dieu de ses pères: « Jusquès à quand, lui dit-il, tes « serviteurs resteront-ils sans vengeance? Jusques « à quand sera-t-il permis à ces barbares de les « insulter? Qu'as-tu donc fait de ta puissance et de « ta gloire? L'impie multiplie ses outrages, et tu « ne t'éveilles pas encore! Tu les vois, et tu les « tolères! » Après cet exorde véhément, il fait le tableau le plus touchant de la situation de l'Autriche, et surtout de Vienne, et conjure de nouveau le Seigneur de montrer aux infidèles qu'il est

(1) *E fino a quando inulti*
*Fian, signore, tuoi servi?* etc.

Dieu (1). Il lui rappelle les vengeances éclatantes qu'il tira autrefois de ses ennemis; et comme il voit que, si ses ennemis actuels ne sont ni moins cruels ni moins impies, les chrétiens sont toujours aussi fidèles et leur Dieu aussi puissant, il ne peut se persuader que les crimes des Musulmans demeurent plus long-temps impunis. Toutefois s'il est écrit dans le livre éternel de la destinée que les plus belles contrées de l'Europe doivent être asservies par le Scythe, tout en adorant la justice de Dieu, il ne cessera d'en appeler à sa miséricorde. Et pendant qu'il lui adresse ses prières, et que les princes les plus puissans de la chrétienté rassemblent leurs forces à la voix du chef de l'Eglise, saisi tout à coup d'un esprit prophétique, il encourage ces guerriers dans leur sainte entreprise, et leur prédit la victoire.

Quel dut être l'enthousiasme du poète, lorsqu'il apprit que sa prédiction était accomplie! Vienne fut en effet délivrée, et cet éclatant succès lui inspira sa douzième ode, qui est une sorte d'hymne de triomphe, adressée au Dieu des vengeances (2). Il invoque d'abord sa Muse; aussitôt sa verve déborde ainsi qu'un torrent : les pensées, les sen-

(1) *Sappian, che vetro et ghiaccio*
*Son loro armi a tuoi colpi, e che sei Dio.*

(2) *Le corde d' oro elette*
*Sacre, Musa, percuoti, etc.*

tences se succèdent les unes aux autres. « Il peint la marche victorieuse du Musulman qui s'avance, déjà maître en espoir de l'Allemagne, de l'Italie, de Rome, de l'Eglise; et soudain il voit sa nombreuse armée dispersée comme la vapeur des marais au souffle du vent; et cet ennemi, tout à l'heure encore si arrogant, fuit maintenant épouvanté sans savoir où chercher un asile. Qui osera, dit-il, s'attribuer la gloire de ce mémorable événement? Et, s'adressant au Seigneur, il répond : Les armes étaient à nous, mais c'est ton bras qui a triomphé (1). Il célèbre donc les louanges du Seigneur; et l'on croit entendre le Psalmiste sur sa harpe. Il voudrait cependant que cette victoire fût complète; il reproche aux chrétiens de n'avoir pas su profiter de la fameuse journée de Lépante, et espère que, plus sages maintenant, ils achèveront de triompher d'un ennemi qui fuit devant eux avec une telle rapidité que ni les vents ni la pensée ne pourraient le suivre. »

La troisième *canzone* (2) est consacrée à l'empereur Léopold Ier. Filicaja, ne perdant jamais de vue l'esprit de sa religion, présente la force des prières de ce monarque qui offre son royaume et sa vie

(1) *Del memorabil fatto*
*Chi la gloria s' arroga? Io già nol taccio :*
*Nostre fur l'armi, e tuo, Signor, fu il braccio.*

(2) *O grande, o saggio, o glorioso Augusto*, etc.

pour apaiser la colère divine et pour sauver son peuple. Ses prières sont exaucées. Le poète lui annonce les volontés de l'Éternel : « Dieu, lui dit-il, « ne demande que l'extermination de ses ennemis ; « malheur à qui ne lui obéirait pas ! » Il voit cependant se ranimer la valeur des chrétiens ; et lui aussi veut contribuer à la victoire. S'il ne peut offrir son bras, il lancera sur le Musulman ses vers vengeurs ; car les vers ont souvent frappé de mort, comme souvent aussi ils ont à jamais préservé de l'oubli. Il ne doute même pas que si l'armée chrétienne veut poursuivre ses triomphes, les sons de sa faible lyre n'égalent ceux de la trompette guerrière. En effet il redouble de verve en chantant les louanges de Jean Sobieski, roi de Pologne, qui eut le plus de part au succès de cette campagne.

Cette *canzone* (1) nous paraît supérieure à toutes les autres ; elle se fait remarquer et par la hardiesse des vérités qu'elle renferme et par les formes poétiques dont elles sont revêtues. Le poète veut rendre à son héros un hommage digne de lui ; et, sentant son insuffisance, il le prie de lui laisser prendre une parcelle de la lumière dont il brille pour ranimer son style qui s'éteint (2) ; car, lui dit-il, plus je veux l'élever au-dessus de lui-même, plus je le

(1) *Re grande e forte, a cui compagne in guerra*, etc.

(2) *Questo stil, che quanto è di me maggiore,*
*Tanto è, rincontro a te, di te minore*, etc.

trouve au-dessous de toi. Mais qu'il dut surprendre Sobieski, lorsqu'il lui dit, dans la seconde strophe, que ce n'est point parce qu'il est roi qu'il est aussi grand, et que c'est au contraire lui qui rehausse l'éclat de la majesté royale (1)! « Les uns ne doivent le trône qu'au mérite de leurs aïeux, les autres au hasard de la naissance ou à leurs armes; mais quel est celui qui y parvint comme toi, soutenu par la seule vertu? Ainsi, considérant surtout la dignité légitime de ce roi, il croit devoir s'entretenir avec le héros plutôt qu'avec le prince, et n'admirer en lui que les titres qu'on cherche en vain dans les autres monarques (2). Il rappelle ses exploits; mais la victoire qu'il vient de remporter sous les murs de Vienne lui paraît si belle, qu'il va jusqu'à remercier les Barbares qui ont fait briller ainsi sa vaillance (3). Il présente un magnifique tableau de cet événement en montrant la postérité empressée de raconter la gloire de ce roi et de visiter les lieux

(1) *Non perchè re sei tu, sì grande sei :*
*Ma per te cresce, e in maggior pregio sale*
*La maestà regale.*

(2) *Non io col fasto del tuo regio trono,*
*Teco bensì ragiono,*
*Nè ammiro in te quel che anco ad altri è dato.*

(3) *Di tante accolte insieme*
*Furie, ond' ebbe a crollar dell' Austria il solio,*
*(Soffra ch' io il dica, il ciel), più non mi doglio.*

témoins de ses triomphes (1). Mais que dira-t-elle quand elle saura que ce héros abandonna son royaume et exposa sa propre vie et celle de son fils pour défendre l'honneur et la religion? Il prévient cependant les siècles à venir que tout ce qu'il raconte est encore au-dessous de la vérité, et prédit à Sobieski de nouvelles victoires. Il l'engage à croire à ses prédictions, car elles partent, non du Parnasse, mais du Calvaire et de la croix. Il lui dit enfin que c'est lui que la Grèce invoque pour essuyer ses larmes et briser les chaînes sous lesquelles elle gémit depuis si long-temps.

Le poète consacre à Dieu sa sixième et dernière *Canzone*. Il le remercie de ce qu'il vient de faire pour l'armée chrétienne, et pour le succès de ses vers. Il sent que jamais sa Muse ne s'était élevée si haut, et il veut que le monde sache que c'est Dieu qui lui a donné sa verve et aux chrétiens leur bravoure. Loin donc de se laisser surprendre par des louanges mensongères, dont le son passe comme le vent, il rend à Dieu tout l'honneur qu'on vient de faire à ses vers. Il se compare tantôt à la vapeur légère, qui, s'élevant dans les airs, s'allume, forme la foudre, et remplit tout d'épouvante et d'hor-

(1) ............... *Qui, diran, l'invitto Re Polono accamposi, etc.*

peur (1); tantôt au coquillage, qui, à en croire les poètes, sort du fond de la mer pour boire la rosée matinale qui se transforme en perle. Quelque mérite qu'on lui accorde, il voudrait que sa lyre, se changeant en trompette guerrière, réveillât les princes chrétiens qui, occupés de leurs seuls intérêts, ou plutôt de leurs misérables passions, négligent l'intérêt général et le salut de l'Europe. Cessez, s'écrie-t-il, de répandre le sang des chrétiens pour de vaines querelles; c'est le tyran de la Grèce qu'il faut combattre et repousser. Toute sa vie il le répéta, et lors même qu'il ne sera plus, ses cendres se ranimeront pour le redire jusqu'à la fin des siècles.

Tel est l'esprit des *canzoni* qu'il composa pour les vainqueurs des Musulmans. C'est à ces *canzoni* qu'il dut sa plus grande célébrité; mais il en fit aussi d'autres qui méritent également d'être citées. De ce nombre est celle qu'il composa sur la situation de l'Italie à cette époque (2); il y manifeste des sentimens patriotiques que les poètes italiens ne devraient jamais oublier. A la vue de deux armées étrangères, descendant des Alpes comme deux tor-

---

(1) *Cosi vapor sottile*
*Poggiando in alto, ivi s' asconde e fassi*
*Folgore, e par che il mondo urti e fracassi.*

(2) *E pure, Italia, e pure, etc.*

rens grossis par la fonte des neiges, pour inonder les beaux champs de l'Italie, il s'écrie sans aucun ménagement : Oh! qu'ils nous coûtent de malheurs et de sang, ce pouvoir et cette prérogative que l'on appelle empire et monarchie (1)! Il voit en même temps l'Asie se réjouir de nos discordes qu'alimentent une fausse gloire et une ambition insensée. « Que sert, dit-il, que la nature, « jalouse de défendre sa contrée chérie, lui ait « donné pour limites la mer et les Alpes? Malheu« reuse Italie! elle ne voit pas que le mal qui la « menace est plus grand encore que celui qu'elle « souffre! » Ainsi le poète décrit la consternation et l'incertitude de ces petits princes qui n'avoient plus ni force ni volonté. Il les compare à des bâtimens menacés par la tempête : l'un a perdu son gouvernail, l'autre cède à la vague qui l'emporte, celui-ci erre à la merci des vents et reçoit de tous côtés l'onde ennemie; celui-là, indifférent au danger des autres, se borne à éloigner celui qui le menace; l'un d'eux, content d'avoir évité les écueils, se flatte que la tempête l'épargnera.

Quelques odes de Filicaja ont rapport à sa vie privée; on y retrouve toujours ce caractère moral

---

(1) *Oh quanto gran ruine, oh quanto*
*Costa sangue e dolor, quel fregio, e quella*
*Gloria, che impero e monarchia s'appella!*

et indépendant que nous lui avons déjà reconnu. Nous avons dit que sa position, long-temps précaire, l'avait forcé d'abandonner Florence et de se retirer dans une campagne solitaire, appelée Figline. C'est le sujet d'une de ses plus belles *Canzone* (1). Comme Dante, il reproche à sa patrie son injustice et son ingratitude, mais il se plaint comme un fils se plaint d'une mère qu'il aime. « O nymphe de l'Arno, lui dit-il, toi que la nature « et l'art ont parée de tout ce qu'ils ont de plus « beau; toi qui, assise sur ton trône royal, fais le « bonheur et le charme de l'Etrurie, ton éclat et « tes graces ne me séduisent plus; j'aime mieux « vivre tranquille loin de toi sur quelque rive so- « litaire. Tu brilles, il est vrai, d'une rare beauté, « mais ta présence ne m'a causé jusqu'ici que des « chagrins et des malheurs. » Il la compare à Orion, le plus resplendissant de tous les astres, mais dont la funeste influence fait trembler les navigateurs. Il l'a éprouvée, cette influence, dès les premiers momens de sa vie : le deuil naquit avec lui, et depuis lors les larmes ont été son partage. Mais puisque Florence est aussi injuste qu'elle est belle, il la quitte pour s'ensevelir dans une forêt, au bord d'une humble rivière; là du moins, renonçant aux espérances trompeuses dont se nourrit l'esclave,

(1) *Firenze mia, benchè miseria estrema*, etc.

il jouira de la douce liberté de se plaindre et de chanter ses peines. « Là, dit-il, je mépriserai plus « encore l'orgueilleuse fortune. Les Muses me cons- « truiront un siége de branches verdoyantes, et, « essuyant mes larmes, couvriront ma tête de roses « blanches cueillies par elles sur l'Hélicon. Là, au « milieu des rochers et des bois sombres, je vivrai « content de mon humble sort; peut-être, cou- « ronné de lauriers immortels, et porté sur les « ailes des vents, je triompherai de la mort. Et si « un être sensible à la pitié venait troubler ma so- « litude, s'il me demandait : Que fais-tu? quel est « ton espoir? je lui répondrais : Je vis libre et je « mourrai content, pourvu que mes os reposent « dans une fosse écartée. » Quelque rapide que soit le précis que nous venons de donner de cette ode, nous croyons qu'il suffit pour faire juger de l'effet qu'elle doit produire sur ceux qui peuvent la lire en entier dans l'original.

Le poète manifeste les mêmes sentimens dans une ode adressée au silence (1); il y expose une grande vérité, et, quoiqu'elle soit un peu commune, elle acquiert plus de force et d'autorité par la chaleur de sentiment avec laquelle il l'exprime. Il nous assure que l'adversité lui a été bien plus utile que ne l'aurait été la fortune; car il serait de-

---

(1) *Padre del muto obblio*, etc.

venu l'esclave d'une grandeur illusoire, et l'esclavage est pour l'homme le plus grand de tous les malheurs. Il préférera toujours sa chère liberté à une fortune servile et dépendante (1). Sa manière de penser est d'autant plus estimable que sa conduite ne la dément jamais. On la retrouve jusque dans les témoignages de sa reconnaissance pour les bienfaits dont la reine Christine l'avait comblé. Dans toutes les *Canzoni* qu'il adressa à cette princesse, il règne une sorte de dignité que les autres poètes savent rarement garder en pareil cas. Rappelons d'abord celle où il se plaint de l'insuffisance de son talent, à mesure qu'il s'efforce de célébrer son héroïne. L'idée n'en est pas neuve, mais elle lui suggère une foule d'images qui prouvent une originalité que les autres n'ont pas su déployer en traitant le même sujet. Il commence par dire que ce serait un crime de taire les faits mémorables de cette reine, et que cependant il y a du danger à les raconter (2) : il faut sans cesse qu'il efface ce

(1) *Onde se affanni merca,*
*Chi onor, servendo, cerca,*
*Vanne pur lunge, o suddita potenza;*
*E tu, mia dolce libertà, qui meco*
*Rimanti.*

(2) *Alta Reina, i cui gran fatti egregi*
*Tacer fia colpa, e raccontar periglio.*

que son imprudent pinceau vient d'esquisser. Il se compare à cette colombe qui, n'ayant pas trouvé sur la terre submergée un endroit où elle pût arrêter son vol, retourne toute honteuse dans son refuge. De là le poète passe à une image encore plus éclatante : il se trouve au milieu d'un océan de lumière où une foule de génies viennent de faire naufrage ; échappé au danger commun, il met à l'abri son navire endommagé, et regarde, encore pâle d'effroi, ses compagnons cherchant en vain à gagner le rivage qui les fuit. Leurs vers nagent dispersés au milieu des écueils ou sont rejetés par les vagues. Parmi les débris, il voit aussi un grand nombre de lyres qui, fatiguées et honteuses de leurs efforts malheureux, cherchent à se justifier de n'avoir pu réussir. Les unes disaient tout ce qu'elles avaient tenté pour célébrer Christine d'une manière digne d'elle ; les autres assuraient que lorsque sa belle ame descendit sur la terre, les étoiles suspendirent leur cours pour en admirer la splendeur ; d'autres ajoutaient qu'elle fut dès sa naissance tellement animée du sentiment de la gloire que, devançant l'âge et les secours de l'art, elle atteignit avec la rapidité de la pensée la perfection des qualités dont l'avait douée la nature. Ainsi, continuaient-elles, on exalte ses vastes connaissances, son profond savoir, son jugement et son goût, et surtout sa généreuse abdication, qui étonna le vulgaire des rois, et sa con-

version à la religion catholique. En effet, dit le poète, c'est là ce qui frappa d'admiration les Muses; elles se demandaient : « Quelle est donc cette héroïne qui foule aux pieds les sceptres et les couronnes, et méprise le faste et l'éclat de la majesté royale (1)? » Désespérant à son tour de pouvoir chanter tant de vertus, et maudissant sa faiblesse, il veut rendre aux Muses la lyre qu'elles lui avaient donnée, et suspendre son archet dans un coin de sa demeure; et, s'écriant : Où est mon ancien génie (2)? il désire que quelque poète plus heureux achève ce qu'il a vainement entrepris.

Dans une autre ode, Filicaja félicite Rome de posséder cette reine, dont la présence doit la dédommager en quelque sorte des pertes douloureuses qu'elle vient de faire (3). En vérité, il y a un peu d'exagération dans l'idée première de cette ode, qui d'ailleurs renferme des pensées à la fois fortes et vraies. Il contemple cette cité, jadis maîtresse de tant de provinces; mais c'est en vain, dit-il, qu'il

---

(1) *Chi è, dicean, costei*
*Che calca imperi e scettri, e della regia*
*Grandezza il fasto e lo splendor dispregia?*

(2) *La cetra omai vi rendo,*
*Misero dono; e appendo,*
*O Muse, il plettro a queste mura, e dico:*
*Dov' è il mio spirto antico?*

(3) *O di provincie mille*, etc.

cherche Rome dans Rome; il croit à chaque pas voir ses membres gigantesques étendus sur le sol (1). Il va même jusqu'à dire que si le Vatican excite quelque admiration, ce n'est qu'un frêle arbuste, né récemment au pied de son antique majesté. Ainsi, loin d'être ébloui par la grandeur de Rome nouvelle, il considère avec douleur ses ruines, comme Marius considérait les ruines de Carthage. Au milieu de ses souvenirs et de ses impressions, il s'écrie : « O Rome! toi qui fus jadis « le siége de la vertu et de la gloire, sous quelle « étoile et dans quel siècle pourras-tu redevenir « aussi belle que tu l'étais! » Malheureusement les illusions, que pourraient réveiller dans les Italiens la perspective de cet avenir incertain, disparaissent aussitôt qu'on entend que Rome moderne, possédant la reine Christine, n'a rien à envier à Rome ancienne : exagération qui n'est flatteuse ni pour l'une ni pour l'autre. Il en avait certes dit assez, en croyant voir, à l'arrivée de Christine, renaître le génie des anciens Romains; et cette princesse, triomphant d'elle-même et renonçant à sa couronne, plus grande que ces héros vainqueurs du monde entier.

---

(1) *Te stessa in te non raffiguro, e in vano*
*Roma in Roma ricerco.*

Nous ne parlerions pas d'une autre ode, qu'il adresse à la même reine, s'il n'y avait tracé le tableau historique le plus exact des vicissitudes que la poésie avait essuyées depuis sa naissance. « Une femme, dont les formes et la majesté révélaient la céleste origine, lui apparut pendant son sommeil : c'était la Poésie, qui lui fit un long récit de ses aventures. Après avoir rappelé la gloire dont elle brilla dans la Grèce, elle lui raconta comment, au sortir de cette terre favorisée, elle triompha dans le Capitole, sous l'empire d'Auguste. Mais hélas! ces beaux jours disparurent, et des barbares la contraignirent à parler un langage aussi barbare qu'eux (1). Elle réussit enfin à former et à faire accueillir cet idiome, qui acquit tant d'honneur à l'Italie. Depuis lors, elle est couronnée d'un laurier toscan, qui, croissant comme le laurier grec et le laurier romain, a servi d'ornement à tous les poètes qui l'ont mérité, tels que Dante, Petrarca et d'autres génies pareils. Elle fait observer que souvent on a refusé aux poètes l'estime qu'on accordait à leurs vers : ainsi les nymphes parent de roses leur sein et leur chevelure, tandis que le

(1) *Piansi, e tra genti barbare e feroci,*
*Barbari accenti e voci*
*Fui dal destino a proferir costretta.*

rosier demeure inconnu et délaissé parmi les épines (1). Elle se console de ses malheurs, en voyant les efforts de Christine pour lui rendre sa première dignité. Elle termine son récit en engageant le poète à ne célébrer que cette héroïne, et dépose sur son front le laurier verdoyant qu'il envie.

Filicaja chante aussi le mérite de quelques hommes de lettres, tels que Vincent Viviani et Laurent Bellini. Tout religieux qu'il était, il relève les qualités de ces deux disciples de Galileo, dont l'inquisition romaine poursuivait encore la doctrine et la mémoire (2). Il voit en Viviani Galileo lui-même, et déplore dans sa mort la mort entière et véritable de ce grand homme. Cette pensée est juste, et il l'exprime de la manière la plus poétique (3). Il fait aussi un portrait fidèle de Bellini,

(1) *Così di rose ogni donzella il seno*
*E'l crin s' adorna, e sconosciuto intanto*
*Stassi il povero stelo infra le spine.*

(2) Voy. ses deux *canzoni* :
*Acque infelici del gran pianto mio*, etc.
*O tu, cui trasse fin dagl' Indi estremi*, etc.

(3) *Tal ei, che tutto infuse*
*In Vincenzo se stesso, in lui rinacque;*
*E sè l'altrui gli piacque*
*Spirto al suo spirto unir, ch' a lui si strinse*
*Con doppia vita, et sol con lui si estinse.*

dont il rappelle le génie, les études, les œuvres, les découvertes; on croit le voir et le suivre dans toutes les époques de sa vie littéraire. Les deux *Canzoni* composées pour ces illustres savans, ne sont pas un tissu de lieux communs insignifians. On peut les considérer comme des monumens historiques de leur esprit et de leurs travaux; ce qu'elles offrent surtout de remarquable, c'est que le poète y allie la philosophie la plus sévère et les couleurs les plus poétiques.

Nous voici arrivés à Guidi, le dernier des poètes lyriques de ce siècle, dans l'ordre chronologique, mais qui, ne se laissant intimider ni par Menzini, ni par Filicaja, ses contemporains, fut encore plus original qu'eux. Alexandre Guidi naquit à Pavie, en 1650. On s'aperçut bientôt qu'il était né poète; malheureusement la manière de Marini dominait alors, et il ne sut pas s'en préserver. Malgré leurs défauts, les premiers vers, qu'il publia à l'âge de vingt ans (1), firent tant de plaisir à Ranuce II, duc de Parme, qu'il s'empressa d'accueillir le jeune poète à sa cour. Guidi aurait probablement continué de suivre la fausse route dans laquelle il s'était engagé, s'il n'avait obtenu de son protecteur la permission et les moyens de se rendre à Rome.

(1) *Poesie liriche*, Parme, 1671, in-12.

Il y rencontra ces littérateurs qui non-seulement réprouvaient l'école de Marini, mais qui firent tous leurs efforts pour la renverser ; de ce nombre fut Vincent Gravina, qui devint ensuite son admirateur et son ami, et dut contribuer à son instruction ; car, entraîné de trop bonne heure par la manie de faire des vers, Guidi avait négligé des études plus solides ; et on peut remarquer dans ses poésies quelques traits qui montrent qu'il avait adopté les opinions de Gravina. Ce qu'il y a de certain, c'est que si d'autres poètes étaient plus savans que lui, il fut bien plus original qu'eux.

La reine Christine ne tarda pas de faire pour Guidi ce qu'elle avait fait pour Menzini et pour Filicaja. Il devint même un de ses confidens les plus intimes. Dès ce moment, il ne cessa de charmer les Romains par ses poésies, d'abord à l'académie de cette princesse, ensuite à celle des Arcadiens, qui lui succéda ; on les applaudissait avec le même enthousiasme qu'il mettait à les réciter. Son extérieur était peu agréable ; il était borgne, bossu, et d'une très faible constitution ; mais quand il déclamait ses vers, toutes ces disgrâces naturelles semblaient disparaître. Il devenait tout autre ; son expression, sa physionomie, son maintien annonçaient un homme vraiment inspiré ; et ceux même qui étaient prévenus contre lui, se voyaient forcés de partager l'admiration générale. Il ne put cependant échapper aux attaques de la rivalité et de l'en-

vie. On imputa à son orgueil, comme on l'avait fait de Ciampoli, cette sorte de louanges lyriques qu'à l'exemple de Pindare et de Chiabrera, il se donnait à lui-même. Guidi se regardait sans façon comme un poète aussi cher aux dieux que Pindare lui-même (1); il se vantait même d'avoir à ses ordres des chevaux ailés qui ne le cédaient pas à ceux du soleil (2). Ces traits, un peu trop répétés, scandalisèrent ceux qui n'étaient pas poètes comme lui; mais on est étonné de voir le célèbre Monsignor Sergardi, que certes on ne doit pas confondre dans la foule, partager à cet égard leur opinion (3). Oublions ces critiques dictées par la passion, et montrons en quoi consiste le véritable mérite de ce poète.

Guidi avait reçu de la nature une sensibilité rare. Entouré de grands personnages et fêté par eux, il n'oublia jamais les gens de lettres qui se trouvaient moins heureux que lui; et il nous a laissé, sous ce rapport, des exemples dignes d'être plus souvent imités. Le jeune Crescimbeni, depuis un des poètes les plus distingués, venait d'être chassé de la maison de son oncle, pour avoir préféré l'étude de la poésie à celle de la jurisprudence.

---

(1) *Non è caro agli dei Pindaro solo*, etc.

(2) *Egli ha cento destrieri*
*Tutti d' eterne penne armati il dorso*, etc.

(3) *Q. Sectani, satira IX.*

Guidi, ayant appris sa position, l'accueillit aussitôt chez lui et lui fournit les moyens de poursuivre sa carrière. L'Arcadie naissante manquait d'un local convenable pour les réunions de ses académiciens; il leur fit accorder les jardins *Farnésiens*, que les Farnesi, ses protecteurs, possédaient à Rome, sur le mont Palatin. Il rendit un service encore plus signalé à sa patrie : Pavie gémissait sous le poids excessif des contributions militaires que le prince Eugène, gouverneur du Milanez, lui avait imposées au nom de l'empereur. Guidi se rendit lui-même à Milan pour plaider la cause de ses concitoyens; il exposa au gouvernement autrichien leur état malheureux avec tant d'éloquence et de vérité, qu'on s'empressa de les soulager. Pavie reconnaissant l'agrégea à l'ordre des patriciens; c'était honorer cet ordre plus encore que Guidi.

Ce que nous avons remarqué jusqu'ici ne regarde que le fonds de ses poésies; quant à la marche et à la forme, il semble s'être proposé, comme Menzini, d'imiter Pindare; mais ne pouvant le connaître et l'étudier que dans la traduction italienne, il n'a emprunté de lui que son enthousiasme et sa liberté; tout le reste lui appartient; il ne suit que son inspiration; il rejette tout ce qui pourrait gêner sa marche; souvent même il ne respecte pas l'ordre des rimes ni celui des strophes; il les fait obéir à sa verve, et s'en sert selon son besoin. Ce qu'il y a

de remarquable, c'est que cette irrégularité, loin de nuire à l'harmonie, lui est aussi favorable que la régularité la plus sévère. Le succès de cette innovation engagea plusieurs autres poètes à suivre la même liberté; mais leurs malheureux essais prouvèrent que l'art ne peut égaler ce qui n'est l'ouvrage que de la nature.

Tel est le caractère dominant des odes de Guidi. Il s'exerça aussi dans le genre dramatique. On a de lui *l'Amalasunte* en Italie (1), *la Daphné* et *l'Endymion* (2) Il entreprit même une tragédie de *Sophonisbe*; mais tous ces essais firent voir qu'il n'était né que pour la poésie lyrique; les qualités mêmes qui le rendaient supérieur dans ce genre s'opposaient à ce qu'il réussît dans les autres. Il traduisit aussi les Homélies de Clément XI, et ce travail le détourna de la traduction des psaumes, plus analogue à son génie, et qui sans doute aurait été meilleure que celle de Mattei et de ses autres devanciers. On attribue à la version de ces homélies la cause de sa mort. Il venait d'en faire une édition magnifique (3), et il allait la présenter au pape, qui se trouvait à Castel-Gandolfo,

(1) Parme, 1681, in-4°.

(2) Rome, 1689.

(3) *Sei omelie di N. S. Clemento XI, spiegate in versi.* Rome, 1712, in-fol.

et à qui il l'avait dédiée. En route il aperçut dans l'exemplaire une faute typographique, et il en conçut un tel chagrin, qu'il fut frappé quelques instans après d'une attaque d'apoplexie à laquelle il succomba, à Frascati, en 1712.

Nous allons donner une idée de ses odes, et nous commencerons par celle où le poète va justifier lui-même ce que nous venons de dire de lui (1). Il est vrai que les poètes ne sont pas pour l'ordinaire de trop fidèles historiens, soit qu'ils parlent des autres, soit qu'ils parlent d'eux-mêmes; cependant on ne peut refuser de les croire, lorsque ce qu'ils disent est confirmé par leurs ouvrages et par leur vie. Ecoutons donc Guidi. « Les reines du Parnasse vont souvent le visiter, et alors son heureuse demeure est entourée d'une lumière qui éclaire les sages et se rend invisible au vulgaire (2). Elles lui présentent la lyre harmonieuse du chantre de Thèbes, sur laquelle, d'après leurs leçons, il s'étudie à exercer son talent. Son génie, s'élevant à de nouvelles pensées, se fraie des routes éternelles et revient toujours occupé de grands projets. Souvent il pénètre jusque dans la demeure sacrée des hymnes immortels, et là il peut, à l'aide de nobles vers, opposer un monument au pouvoir de *la se-*

(1) *Qualor di Pindo le reine accolgo*, etc.

(2) *Che splende à saggi, e si fanebbia al volgo.*

*conde mort* (1). Fier de son talent, et environné des rayons de sa gloire, il marche au-dessus des trônes des rois, et n'abaisse ses regards que sur les sages qui brillent de leur propre vertu (2). Malheur aux objets malfaisans qu'il rencontre, lorsqu'il parcourt les régions des astres! Il s'élance sur eux, et arrache de sa propre main *ses actes à la foudre et leur chevelure aux comètes* (3). Il fait plus; il pénètre à travers le nuage qui couvre les décrets du destin. Alors il entend les dieux; et il lui semble qu'ils ne parlent que son langage. Enfin il retourne dans sa forêt; et, au milieu de son troupeau, continue de s'occuper de deux déesses inconnues au vulgaire, la gloire et la vertu. »

Guidi fut un des membres de l'académie des Arcadiens qui contribua le plus à sa prospérité. Il la regardait plutôt comme une institution morale, que comme une institution littéraire, et ne cessait de proposer les maximes les plus propres à la faire prospérer et à préserver ses membres des

---

(1) *E moli alzar di generose carmi*
*Contra il poter della secunda morte.*

(2) *Passeggia sopra lo splendor de' regi,*
*E degna solo di mirar qualche alma,*
*Che di vero valor s'infiammi e fregi.*

(3) *Ver lor s' avventa, e di sua man divelle*
*Al folgor l' ali, alla cometa il crine.*

défauts dominans de son siècle. En lisant les odes où il célèbre les lois, les fêtes, les jeux de la nouvelle *Arcadie*, on la croirait une école fondée pour l'amélioration de la société; et c'est sous ce point de vue qu'il faut les apprécier.

L'Arcadie s'était établie sur le mont Palatin (1): dès que notre poète s'y trouve au milieu de ses collègues, ses regards se promènent sur les objets qui l'entourent et s'arrêtent sur les ruines majestueuses de Rome, parmi lesquelles la vigueur de la vertu latine n'est pas encore éteinte (2). La vue de ces ruines réveille en lui les souvenirs les plus glorieux; et il présente cette idée, qu'on a si souvent répétée, sous des couleurs si fraîches, qu'elle produit un effet tout nouveau. Plus il admire la grandeur des anciens Romains, plus il s'élève contre leurs indignes descendans, amollis par le luxe asiatique de leurs ennemis. Au milieu d'une dégénération si complète, la seule consolation qu'il éprouve, c'est de voir apparaître de temps en temps quelques hommes dignes de leurs ancêtres; il ne faut pas s'étonner s'il met du nombre les Farnesi, qui venaient de donner asile dans leurs jardins à ces Arcadiens, dont l'institution était une image des beaux temps de l'antiquité.

---

(1) *O noi d' Arcadia fortunate genti*, etc.

(2) *E caldo ancor dentro le sue ruine*
*Fuma il vigor delle virtù latine.*

Guidi revient encore sur cette colline où les Arcadiens s'étaient rétablis (1), et contemplant les nouvelles chaumières de ses compagnons, il songe avec joie qu'elles ne seront pas aussi funestes que ces superbes monumens, qui jadis renfermaient des tyrans et des monstres couronnés (2). Elles ne s'ouvrent ni pour l'ambition ni pour la vengeance, qui cherchent les cités corrompues et les palais des grands; et si jadis, à l'ombre de cette antique forêt, les dieux faisaient entendre d'imposans oracles, désormais elle sera la demeure d'Apollon et des Muses, qui prédiront les jours les plus heureux à ses nouveaux habitans, fidèles à leurs mœurs et à leurs lois. Guidi traita ce sujet avec plus de vigueur encore, lorsqu'on proclama les lois des Arcadiens, rédigées par Gravina dans un esprit tout-à-fait démocratique.

Que l'on ne voie, si l'on veut, dans tout cela que des jeux d'esprit ou des amusemens académiques, nous n'en pensons pas moins que de pareils sujets étaient bien préférables encore à la plupart de ceux qui occupaient le loisir et décréditaient le talent de plus d'un poète de cette épo-

(1) *Illustre colle, che d'ospizio è sede*, etc.

(2) *Che non alberga in loro*
*Entro purpuree spoglie*
*Alcun mostro potente, alcun tiranno.*

que. D'ailleurs, Guidi mettait dans ses vers trop de chaleur pour croire qu'il ne fût pas pénétré de ce qu'il disait, et qu'il ne fît aucune impression sur ses auditeurs; et, bien que ses contemporains n'en aient pas assez profité, nous devons d'autant plus estimer les odes de ce poète, qu'elles étaient dignes de paraître dans des temps meilleurs, et qu'il y combat les préjugés et les mœurs de son siècle. Telle est surtout celle que lui inspira la nécessité de respecter les lois que l'Arcadie venait de s'imposer. Il débute par prévenir ses auditeurs qu'il ne cache pas la vérité sous de vains ornemens; et, plus franc que ses devanciers, il avoue que l'âge d'or n'a jamais existé (1). Toutefois, il reconnaît dans la nature humaine les élémens qui pourraient donner naissance à cet âge, qui jusqu'ici ne fut qu'un rêve de l'imagination; leur développement, dit-il, n'est empêché que par nos passions, qui font naître le crime du sein de l'innocence. Ainsi Néron, long-temps vertueux, en vint à plonger le poignard dans le sein de sa mère, et à regarder la blessure en souriant (2). »

---

(1) *Io non adombro il vero*
*Con lusinghieri accenti :*
*La bella età dell' oro unqua non venne.*

(2) ............ *e il ferro mise*
*Entro il materno seno,*
*E guardo le ferite, e ne sorrise.*

Ce funeste exemple lui fait craindre que les Arcadiens ne se laissent surprendre et entraîner par les mêmes passions; « car la vertu, si elle met le pied dans les palais des tyrans, perd aussitôt son éclat et sa liberté; il faut ou qu'elle dégénère ou qu'elle périsse(1). « Romulus n'était d'abord qu'un berger, comme les Arcadiens; depuis il marqua du sang de son frère les limites de cette antique cité, et flétrit ainsi l'origine du peuple romain. Le poète conclut que les lois seules peuvent faire régner dans l'Arcadie la justice et la paix; sans les lois, elle deviendrait l'asile des vices et des crimes.

Les nouveaux Arcadiens s'étaient proposé de célébrer les jeux olympiques, en se disputant par des vers et des chants une couronne de laurier. Guidi attachait à ces combats poétiques, comme à d'autres imitations semblables, une importance que le vulgaire n'y trouvait pas. Les Arcadiens, dit-il, n'ont pas élevé d'autels à la Fortune et au Destin; ils ne leur adressent aucun hymne pour conquérir des terres et des mers : la vertu est la seule divinité qu'ils adorent; la vertu, qui nous rend maîtres de nous-mêmes et assure notre indépendance, et qui souvent fait pâlir et trembler les tyrans. Il oppose toujours les Arcadiens à ces rois malheureux que leur naissance seule a placés sur

(1) *Se pon ne' tetti de' tiranni il piede*, etc.

le trône, et qui, toujours entourés de soucis dans une sphère très bornée, craignent à tout moment que la fortune ne les choisisse pour victimes de ses caprices. L'Arcadie brillera d'un éclat plus vif et plus pur que celui de la royauté, tant qu'elle méprisera ces distinctions et cette vaine gloire qui font souvent le malheur et la honte des hommes.

Guidi ne change pas de langage, même quand il s'adresse à ses protecteurs. Au milieu de ses éloges il se montre toujours ennemi du faste et des préjugés, l'apanage ordinaire des grands. L'Arcadie venait de décréter une inscription sur marbre en l'honneur du prince Antoine Farnèse, qui l'avait accueillie dans ses jardins. Mécontent de cette innovation, Guidi reproche à ses collègues d'avoir oublié que l'Arcadie ne décerne à ses bergers que de simples guirlandes, et ne grave leur éloge que sur l'écorce des arbres (1). Il craignait qu'on ne réveillât ainsi cette ambition, qui perdit les anciens Romains. Remarquons l'image poétique que lui fournit la circonstance d'un orage qui éclata à Rome, pendant que l'on travaillait à ce monument. Il dit que le Temps, dans sa colère, arrêta le bras de l'artiste, le menaçant de tout détruire, et de ne laisser, comme marques de sa fureur, que les abîmes et les téne-

---

(1) *Col ferro industre al bel lavoro intento*, etc.

bres (1). Le poète confie à sa lyre le soin de défendre la renommée du héros, et il assure que, lorsque l'éclat de ses vers aura disparu, le temps aura disparu de même (2). « Le temps prend la fuite, et, dans son vol incertain, heurte de son aile puissante la colonne de Titus et y laisse des traces profondes de son ressentiment (3). » Cette colonne fut en effet frappée de la foudre, et cet accident ajouta sans doute un nouvel intérêt aux vers du poète.

Guidi consacra aussi plusieurs odes à la reine Christine; ses éloges sont quelquefois exagérés; mais il n'est que juste et vrai, quand il dit qu'elle rendit aux Muses désolées leurs chants et leur éclat (4). Et lors même qu'elle n'aurait eu d'autre mérite que celui d'avoir renoncé au trône de ses ancêtres, cela seul suffirait pour qu'on lui pardonnât d'avoir conservé les préjugés de sa pre-

(1) *Sol per unico dono*
*Della mia ferità, lasciar prefissi*
*Le tenebre e gli abissi.*

(2) *E quando pure estinto*
*De' nostri carmi le splendor vedrai,*
*Ancor tu sparirai.*

(3) *Urtò co' fieri vanni*
*Della mole di Tito il manco lato.*

(4) *S' io chiedessi agli Di,* etc.

mière condition. Cette renonciation est l'événement le plus mémorable que Guidi ait célébré dans ses vers. Après la mort de cette princesse, on lui éleva au Vatican une urne funèbre, et on la plaça au rang des martyrs de notre croyance (1). Le poète, s'adressant à cette ame bienheureuse, lui dit que les rois barbares qui viendront près du Tibre contempler cette urne sacrée, verront la vérité sortir des cendres qu'elle renferme, et que les conquérans déposeront au pied de ce grand monument leurs lances, leurs épées teintes de sang, et leurs odieux projets de mettre sous le joug la terre et les mers.

Terminons cette revue par l'examen de l'ode *à la Fortune*, du même poète.

Guidi, en s'exerçant sur un sujet si souvent et si heureusement traité, depuis Pindare et Horace jusqu'à J.-B. Rousseau, le traite à son tour d'une manière plus large que le lyrique français. Il nous montre la Fortune dans toute l'étendue de sa puissance, et dans tout son éclat, le mérite de la vertu indigente qui méprise les faveurs de cette déesse, sans craindre ses menaces. Tout occupé de ce tableau, il rejette ces maximes et ces déclamations monotones, qui conviennent mieux à un stoïcien sévère qu'à un poète aimable, et, profi-

---

(1) *Benchè tu spazii nel gran giorno eterno*, etc.

tant des images d'Horace, il crée un plan nouveau et donne à son ode une forme toute dramatique.

« Une femme lui est apparue dans sa chaumière; altière comme Junon, les tresses de sa chevelure dorée flottent au gré des vents, et ses yeux resplendissent d'une lumière azurée. L'éclat de sa beauté et la richesse de ses vêtemens orientaux contrastent singulièrement avec la pauvreté qui règne sous le toit du poète; mais leurs sentimens diffèrent encore davantage. La Fortune (car c'était elle) lui dit d'abord : « Porte ta main dans ma « chevelure, et tu verras les riantes aventures aux « pieds d'or accourir dans ta chaumière (1). » Voyant que le poète ne la connaît pas, elle se nomme, et lui dit quel est son pouvoir : « Sœur « de la Destinée, je règne à côté de Jupiter. Nep- « tune a soumis l'Océan à mes lois; c'est en vain « que l'Indous et l'Anglais armeraient leurs navires « d'ancres et de voiles, si, portée sur les ailes des « vents, je ne les guidais dans leur route. » Elle se vante aussi de toujours voir les orages sous ses pieds, d'enchaîner les aquilons et d'éteindre les

(1) *Pommi, disse, la destra entro la chioma,*
*E vedrai d' ogn' intorno*
*Liete e belle venture*
*Venir con aureo piede al tuo soggiorno.*

flammes des horribles comètes. « C'est sa main, dit-elle, qui édifia tant de royaumes sur les bords du Gange, et qui, sur l'Oronte, décora l'Assyrie du diadème royal; et ce fut, protégé par elle, que le jeune Alexandre parcourut l'Asie comme un rapide ouragan, et prouva à la terre étonnée sa céleste origine. » Elle rappelle ensuite ses victoires et ses triomphes, et ajoute que, lorsque tout l'Univers fut devenu sa conquête, elle fit don à Rome du monde vaincu (1). Enfin, elle lui fait observer que les Muses, dont il attend son immortalité, ne pourront, quoique filles de Jupiter, le retirer de sa cabane et de sa pauvreté. « Suis donc mes lois, et « saisis le Moment, qui ne peut pas rester long- « temps indécis sur ses ailes (2). » Le poète répond avec l'assurance et la franchise que lui donne son caractère indépendant. « Une autre déesse, lui « dit-il, s'est emparée de mes pensées et de mes « sentimens; les biens que je tiens d'elle me sont « plus précieux que tous les royaumes; et ces biens « tu ne peux ni me les donner ni me les ravir. »

---

(1) ............ *Quando*
*Ebbi sotto à miei piedi*
*Tutta la terra doma,*
*Del vinto mondo fei gran dono a Roma.*

(2) *Che neghittoso e lento*
*Già non può star su l' ale il gran momento.*

Indignée qu'un misérable chanteur de l'Arcadie ose refuser ses offres, la déesse le menace de toute sa colère, et, pour mieux l'épouvanter, lui raconte l'histoire de ses vengeances, plus éclatantes encore que ses faveurs. « Ces mêmes régions, dit-elle, qui « furent l'objet de ma prédilection, ont éprouvé « ma colère, et conservent encore les marques de « mon pouvoir. » Elle lui rappelle ce que Rome fit de Carthage, son émule, et l'ombre de cette infortunée errant parmi les déserts de la Libye, jusqu'à ce qu'ayant assouvi sa haine, elle vint gémir sur les ruines de son odieuse rivale (1). Toutefois, dédaignant également de combler le poète de ses bienfaits et de l'accabler de son courroux, elle veut seulement que ses vers deviennent de plus en plus faibles et dissonans, et « que les plus faibles chalumeaux égalent l'éclat des trompettes guerrières. »

Elle disparaît à ces mots, et le poète, à la lueur des éclairs, voit d'un œil tranquille la grêle fondre sur son petit champ et détruire son espérance (2).

---

(1) *E trasse anco i sospiri*
*Sovra l' ampia ruina*
*Dell' odiata maestà latina.*

(2) *E con ciglio sereno*
*Dalle grandini irate allora io vidi*
*Infra baleni e lampi,*
*Divorarsi la speme*
*De' miei poveri campi.*

En dépit cependant des menaces de la Fortune, les vers de Guidi ont triomphé des efforts de l'envie et du temps.

ODE ANACRÉONTIQUE.

Aussi original que Pindare, Anacréon fut néanmoins imité plus souvent et avec plus de succès. Horace et Catulle, chez les Latins, se distinguèrent parmi les disciples formés à son aimable école: quant aux Italiens, ils n'y parurent guère qu'à la fin du seizième siècle. Rinuccini le premier leur fit goûter les graces de ses *canzonette*; mais il fut bientôt éclipsé par Chiabrera, qui, malgré les défauts de son siècle, éleva ce genre au plus haut degré de perfection. Il approcha encore plus d'Anacréon que de Pindare; il rappela si heureusement les formes et le génie de ce poète des Graces et des Amours, qu'on donna depuis le nom d'odes *anacréontiques* à cette espèce de *canzonette*.

Anacréon, si nous en jugeons par le peu qui nous reste de lui, semble n'avoir chanté que les Amours et les plaisirs; Chiabrera, se renfermant dans des limites moins étroites, a élevé ce petit genre à des sujets moraux et sacrés; c'est pour cela peut-être qu'il reste quelquefois au-dessous de son modèle. Les pensées graves et sérieuses excluent nécessairement cette mollesse et cette grace qui sont le caractère distinctif du poète grec. Toutefois

dans le grand nombre d'odes que nous a laissées Chiabrera, il en est plusieurs qui lui méritent le nom d'Anacréon de l'Italie. Elles se font remarquer par la richesse et la nouveauté des images, par la fraîcheur du coloris, par la délicatesse et la grace des locutions, et surtout par l'harmonie des mètres et la facilité des rimes. Personne avant lui n'avait fait un usage aussi fréquent de ces diminutifs dont la langue italienne abonde, et qui expriment si heureusement les nuances les plus légères. Mais ce qu'il faut surtout remarquer, c'est la variété et l'à-propos des mètres et des rhythmes qu'il appliqua à ses strophes, suivant la nature de son sujet ou de ses pensées. On y trouve souvent des vers de cinq et de quatre syllabes, vers d'autant plus difficiles, qu'ils sont rimés et tout près l'un de l'autre.

Nous prévenons le lecteur qu'en cherchant à donner une idée de ce genre d'odes, nous ne pourrons rendre dans une autre langue l'extrême délicatesse des images et des sentimens; ce sont des fleurs qui se fanent et s'effeuillent, en passant d'une main dans une autre.

L'ode que nous allons citer peut servir d'exorde à toutes les autres (1). Le poète était assis, suivant sa coutume, sur les bords de l'Hippocrène, quand l'Amour agitant ses ailes dorées vint lui dire : « Toi

(1) *Vagheggiando le bell'onde, etc.*

«qui as chanté jusqu'ici la gloire de tant de héros, «pourquoi ne chantes-tu pas la guerre que je t'ai «faite? Si tant de fois, armé de flèches, adoucies «par la lumière des plus beaux yeux, je suis venu «folâtrer avec toi, toi maintenant viens m'égayer «par tes vers badins (1).» Le poète sent qu'il ne doit rien refuser à l'Amour, qui le prie, tandis qu'il pourrait le forcer avec ses armes (2). Il veut donc se montrer complaisant avec lui. Il avait entendu dire que ce dieu ne tourmentait personne, et que, né de la plus belle des déesses, il enivrait de plaisirs les mortels; mais il en a conçu une toute autre idée, depuis qu'il est épris d'une beauté dans le cœur de laquelle l'Amour n'avait pas encore jeté la moindre étincelle. Le poète cependant, ne se plaint pas toujours de l'Amour : il le loue aussi, parce qu'il a reconnu dans une de ses maîtresses la réunion des qualités les plus aimables. L'Amour, dit-il, était cruel, lorsqu'il blessait avec ses flèches,

---

(1) *Io temprai con dolci sguardi*
*I miei dardi,*
*E ne venni ascherzar teco;*
*Ora tu di gioco aspersi*
*Tempra i versi,*
*E' ne vieni ascherzar meco.*

(2) *Ei fa preghi,*
*E sforzar potria con armi.*

mais il est doux maintenant qu'il blesse avec les regards de cette belle (1).

Comme Anacréon son modèle, Chiabrera fait aussi quelques réflexions sur la vieillesse et sur la mort, que les anciens ne perdaient jamais de vue, du sein même des voluptés; mais on voit que ses idées sont empruntées, et qu'il est bien loin d'être vraiment convaincu. Il invite un peintre à lui retracer l'apparition de l'Aurore (2), et il fixe spécialement l'attention de l'artiste sur les regrets de Titon qui, se voyant abandonné par sa jeune compagne, et s'apercevant qu'elle devance chaque jour le moment du départ, s'écrie : « Oh! qu'on est « fou de se plaindre parce que l'on meurt, et non « parce qu'on est vieux (3)! » Cette pensée, déjà commune, acquiert quelque chose de neuf dans la bouche de Titon. L'Aurore a souvent inspiré à Chiabrera de charmans tableaux. Il décrit dans

(1) *Un tempo Amor fù grave,*
*Ch' ei feria co' suoi dardi;*
*Ma fatto oggi è soave,*
*Ch' ei fere co' tuoi sguardi.*

(2) *Sedi bella, che in Pindo albergu, Musa,* etc.

(3) *E follia non parecchia*
*Pianger, perchè si muore,*
*E non perchè s' invecchia.*

une ode (1) son départ et sa marche d'une manière majestueuse, et si pittoresque qu'on dirait que cette *canzone* a inspiré Guido Reni et Guerchin, dans l'exécution de leurs peintures. Cette description montre à la fois et le talent du poète et le génie de la langue italienne; elle brille de toutes les couleurs dont l'Aurore apparaît ornée.

Si l'on juge Chiabrera par ses vers, il ne le cédait point aux autres poètes en fait de galanterie. Il s'adresse tour à tour à chacune de ses maîtresses; et soit qu'il se plaigne d'elles ou qu'il ait à s'en féliciter; soit qu'il les conseille ou qu'il les menace, c'est toujours de bonne grace et en se donnant du bon temps. Il est fatigué d'avoir chanté si long-temps les louanges de Philis (2), ce qui lui a mérité le courroux des Etoiles, de l'Aurore et du Soleil. Indigné de n'avoir encore obtenu d'elle aucune faveur, ni même la moindre marque de pitié, il prie l'Amour de le venger; il voudrait qu'elle vieillît tout à coup; mais, espérant qu'elle se repentira, il renonce au désir qu'il vient de former (3), et finit par regarder comme des faveurs tous les maux qu'elle lui a causés; il la préfère

(1) *Quando l'Alba in oriente*, etc.

(2) *In più modi*, etc.

(3) *Deh, che parlo?*
*A che farlo?*
*Ella ancor potria pentirsi.*

même, toute ingrate et toute cruelle qu'elle est, à tous les trésors du monde (1). Anacréon et ses imitateurs ont souvent demandé à leurs nymphes de nombreux baisers. Chiabrera, plus modeste, n'implore d'Iole que quelques regards (2); il veut mourir de plaisir en contemplant ses beaux yeux. Mais Iole est sourde à ses prières; il lui conseille alors de chercher un autre amant, car pour lui il va cesser de vivre. Iole attendrie tourne enfin ses yeux sur lui, et le poète, ranimé par ce doux regard, en demande cent autres pour le dédommager de tout ce qu'il a souffert, et cent autres encore pour prix de sa fidélité. Elle consent à les accorder; mais il veut, pour être sûr qu'on ne le trompe pas, les compter lui-même (3). A peine en est-il au vingtième, qu'il la supplie de s'arrêter, si elle ne veut pas qu'il meure à l'instant (4).

---

(1) *Tutto l' oro*
*Sia con loro.*
*Mio tesoro,*
*Filli mia, sola sei tu.*

(2) *Volgi, Iole*, etc.

(3) *Ed errerete,*
*Se penserete*
*Frodare in dargli,*
*Ch' io vo contargli.*

(4) *O occhi crudi!*
*Iole, chiudi*
*I lampi loro,*
*Ch' io mene moro.*

Les vers de Chiabrera avaient beaucoup d'intérêt pour les jeunes beautés, s'il est vrai, comme il l'assure, qu'elles craignaient sa colère et briguaient ses éloges. Dans une de ses odes (1), il menace de se venger d'une dame qui lui avait lancé de sombres regards; et voici comment il s'y prend. Il ne dira pas que les yeux de cette belle ne jettent plus aucun éclat et qu'ils ont cessé de mériter une place parmi les astres; il dira, au contraire, qu'ils sont destinés à embellir les cieux, mais qu'ils iront prendre place au rang des constellations qui représentent des monstres. Toutefois, s'ils se repentent de leur cruauté, il dira qu'ils habiteront une sphère céleste, et que c'est de là que partira désormais l'Aurore pour ramener des jours plus beaux (2). Ailleurs, il couvre une de ses aventures galantes du voile de l'allégorie (3). Après avoir long-temps erré dans un désert brûlant, il arrive, accablé par la fatigue et la soif, près d'un petit ruisseau dont les eaux transparentes roulaient au milieu d'un gazon émaillé de fleurs. Il va pour y étancher la soif qui le consume, quand une nym-

(1) *O begli occhi, o pupillette*, etc.

(2) *Da quel cielo uscirà fuora*
*L'alma Aurora*
*A menar più bello il giorno.*

(3) *Fra duri monti alpestri*, etc.

phe, aussi fière que belle, se lève, et, lui lançant des regards courroucés, le menace de le percer de ses flèches, s'il ose faire un pas de plus. Le poète épouvanté ne cesse néanmoins de lui adresser les prières les plus touchantes. « Pourquoi, nymphe « divine, vouloir me faire périr? Je meurs de « soif, et tu me refuses un peu d'eau! Vois comme « la fatigue m'a affaibli. Si tu m'accordes le peu « que je te demande, je te vouerai une reconnais- « sance éternelle. Prends pitié de moi, et calme ta « colère. Tu peux me laisser boire sans crainte : je « ne tarirai pas ta source (1). » Mais toutes ses prières auraient sans doute été vaines s'il n'eût ajouté qu'il était cher aux Muses, et qu'il lui consacrerait des vers qui la mettraient bien au-dessus des autres nymphes. A ces mots, elle oublie sa fierté, et, lui souriant avec douceur, elle lui donne à boire dans sa propre main (2).

Comme nous l'avons déjà remarqué, quelques-unes de ces odes n'ont d'*anacréontique* que la forme et le rhythme. Graves et morales par leur sujet, elles pourraient plutôt être regardées comme

---

(1) *Deh serena la fronte;*
*Non perch' io beva seccherà tua fonte.*

(2) *E con gentil sorriso*
*I gigli della mano*
*Bagnò nel fiume, e di quell' acque attinse.*

des *hymnes*. C'est la palinodie du poète qui a long-temps sacrifié aux Amours et aux plaisirs. A l'en croire, il dit adieu aux Muses du Parnasse, pour ne plus suivre que les Muses du Liban (1). La chasteté, l'aumône, la pauvreté, le repentir, la paix du juste, la loi divine, etc., tels sont les sujets de ces petites odes pieuses. Nous pourrions en recommander plusieurs (2) aux amateurs de ce genre de poésie, qui, pour la plupart, ne connaissant point les richesses du Parnasse italien, le croient à cet égard plus pauvre qu'il ne l'est en effet. Nous citerons seulement l'ode sur la croix (3). Pleine de l'esprit évangélique, sans être privée des couleurs de la poésie, elle doit être également goûtée des beaux esprits et des ames pieuses. Le poète compare ce monde à un Océan orageux, où les vents,

---

(1) *Ninfe Castalie,*
*Oggi accommiatovi;*
*Addio, restatevi:*
*Altre Pierie*
*Super lo Libano*
*Prendo a seguir.*

(2) Voy. surtout les *canzonetti :*

*A torto sì gran scorno*, etc.
*Le nevi dileguaronsi*, etc.
*Di rivi torbidi*, etc.
*Fin dal monte Sion ne odo parole*, etc.

(3) *Anima misera*, etc.

la foudre et les écueils menacent à tout moment les passagers. Déjà il voit les voiles déchirées, le gouvernail et les antennes en pièces, et le navire près d'être englouti par les flots (1); le bois sacré de la croix peut seul le sauver du naufrage. C'est à ce bois, dit-il, que les apôtres et les martyrs s'attachèrent dans leurs dangers; embrasse-le, ô mon ame! et cesse de désespérer (2).

François Balducci, de Palerme, contemporain de Chiabrera, se distingua parmi ses contemporains dans l'ode anacréontique. La vie de ce poète fut semée de tant de disgraces, que Tollio plaça son portrait parmi ceux des hommes de lettres les plus célèbres par leurs malheurs (3). Il chercha d'abord fortune à Naples, puis à Rome, où il prit service dans l'armée du Pape, et alla faire la guerre en Allemagne. Peu de temps après il revint à Rome

---

(1) *Ma che? già frangonsi*
*Antenne ed alberi;*
*E già dispergonsi*
*Timoni ed ancore;*
*Veggo sommergerti,*
*Che puoi tu far?*

(2) *A questo apostoli*
*Forte si attennero;*
*Anima, stringilo,*
*Ne disperar.*

(3) *De infelicitate litteratorum*, pag. 448.

et quitta les armes pour les lettres, mais elles ne le retirèrent pas de sa misère, qu'il augmentait encore par sa prodigalité et sa franchise. Il changea successivement de protecteur, et, peu versé dans l'art des courtisans, il se vit toujours déprécié, chassé et réduit à l'infortune. Contraint d'accepter l'hospitalité d'un barbier romain, qui se lassa bientôt aussi de sa vanité, et le renvoya dénué de tout secours, il fut bientôt mis en prison pour dettes. Voyant que la profession de poète ne lui rapportait aucun profit, Balducci embrassa celle de prêtre, comme sa dernière ressource. Il se trouva un peu moins misérable qu'avant, ce qui ne l'empêcha pas de mourir (1642) dans un hôpital. On a attribué ses revers plutôt à ses caprices, qu'à l'inconstance de la fortune. On ne peut cependant contester les talens de ce poète : l'Erythrée, qui a peut-être exagéré ses défauts, lui rend néanmoins justice sous ce rapport (1). Nous nous contenterons de faire observer qu'ayant publié un grand nombre de poésies de différens genres (2), il se laissa entraîner, à l'exemple de la plupart des contemporains, dans le style ampoulé et recherché. Mais il en faut excepter ses odes anacréontiques! Là il est simple, gracieux, même correct; ce qui prou-

---

(1) *Pinacotheca*, P. 11, N. IV.

(2) *Rime*; *parte I*. Rome, 1630 et 1645, in-12; et *Parte II*, ibid., 1646 et 1647, in-12.

verait qu'il était mieux inspiré quand il traitait des sujets légers, qui exigeaient peu d'efforts, que lorsqu'il écrivait pour ses protecteurs.

Pendant la seconde moitié de ce siècle l'ode anacréontique fut encore plus en faveur et fut cultivée avec succès par plusieurs poètes. De ce nombre fut François de Lemène, dont nous avons déjà cité les hymnes. Né à Lodi en 1626, il fit ses études à Bologne et à Pavie, et ensuite s'adonna aux lettres, préférant son indépendance à toute espèce d'emploi public; le seul qu'il accepta fut celui d'orateur de sa patrie auprès du gouverneur de Milan. Ses manières douces et engageantes le rendirent cher à tous ceux qui le fréquentaient. Homme d'esprit, il brilla surtout dans les conversations par ses madrigaux. Il s'exerça avec Charles-Marie Maggi, l'un de ses amis les plus intimes, dans divers genres de poésie, le lyrique surtout, et même le dramatique. Toutes ses poésies se ressentent un peu de son goût pour le madrigal; d'ordinaire il court après les pensées et les tournures ingénieuses; mais sa grace et sa facilité lui font pardonner ce défaut. Il mourut en 1704, et le célèbre Thomas Ceva publia une savante analyse des *Rime* de ce poète. Sans partager en tout les sentimens de ce critique, nous ne pouvons refuser à Lemène une sorte d'originalité dans ses *canzonette* et ses madrigaux, où règnent souvent une grace et une vivacité enfantines. Il avait donné

le titre de *caprices* à quelques-unes de ses compositions dans lesquelles il retrace les bizarreries et les jeux des nymphes, des bergers et des enfans.

Dans un de ces *caprices*, une nymphe se promet de ne plus s'occuper de chants amoureux; elle en est rassasiée et n'en veut plus (1). Elle veut d'abord chanter Roland; mais arrive bientôt la passion de ce guerrier pour Angélique. La guerre de Troie devient alors le sujet de ses chants; mais elle rencontre Hélène et Pâris. Quelque sujet qu'elle choisisse, l'Amour est toujours là. Qu'elle le menace, il s'en rit; qu'elle le chasse, il revient encore. Elle est donc obligée de conclure que quand on aime il faut se taire, si l'on ne veut parler d'amour (2). On voit que Lemène a voulu imiter l'ode d'Anacréon, où ce poète, voulant chanter tout autre sujet, ne peut tirer des cordes de sa lyre que des chants d'amour.

Voici comme notre poète défigure la charmante ode de l'*Amour piqué par une abeille*. L'Amour, comme on sait, s'amusait un jour près d'une ruche, pendant que les abeilles travaillaient. Il blessa d'une flèche un de ces pauvres insectes ailés, qui

(1) *Son troppo sazia,*
*Non ne vuo più.*

(2) *Sol non parla d' amore, alorche tace.*

à son tour piqua le dieu de son dard, et mourut au même instant. L'Amour poussa des cris tellement plaintifs, que sa mère eût pu l'entendre de sa demeure céleste. Philis, qui se trouvait là par hasard, ne put s'empêcher de rire de l'aventure; toutefois, affectant un air de compassion, elle essaya de sécher les larmes de l'Amour et l'assura que sa blessure n'était pas dangereuse. Le petit méchant se mit à sourire en voyant l'abeille morte à ses pieds. Philis, convaincue alors de toute la méchanceté du petit dieu, s'écria qu'au lieu de l'abeille, c'était lui qui aurait dû mourir; car l'abeille ne fait qu'une piqûre légère, et ses blessures à lui pénètrent jusqu'au fond du cœur (1).

Menzini, qui dans l'ode héroïque ne put égaler Chiabrera et fut éclipsé par Filicaja et par Guidi, rivalisa avec le premier et surpassa tous les autres dans l'ode anacréontique. Il raconte de l'Amour plusieurs aventures échappées à l'ingénieux Anacréon, et ses récits ont parfois toute la naïveté de ceux de son modèle. Écoutons-en quelques-uns.

Un jour l'amour, ayant déposé son carquois,

---

(1) *Ahi quanto meglio sarà*
*Per ben del nostro core,*
*Che l'ape fosse viva, et morto Amore!*

aiguisait ses flèches sur une pierre (1), et en faisait jaillir mille étincelles. Le poète curieux eut l'imprudence de s'approcher du petit dieu, pendant que celui-ci exhalait sa colère contre un ruisseau qui ne lui fournissait pas assez d'eau pour achever son ouvrage. Cependant le poète se met à verser des larmes sur l'ingratitude de sa belle; l'Amour profite aussitôt de ses larmes pour arroser sa pierre, et lui promet de le payer d'un si grand service. Son travail terminé, il essaie ses flèches sur le poète qui attendait la récompense promise, et qui se plaint de ce que l'Amour le trompe ainsi. L'Amour répond : « C'est de toi-même qu'il faut « te plaindre, puisque c'est toi qui as rendu à mes « armes leur vigueur première (2). »

Dans une autre de ces petites compositions, de jeunes filles, ayant surpris l'Amour, l'amenaient prisonnier, et les mains liées derrière le dos (3). Le pauvre enfant pleurait et n'en pouvait plus de lassitude; mais les cruelles, loin d'en avoir pitié,

---

(1) *Gia deposta la faretra,*
*E fermato il moto all' ali,*
*Vidi Amor, che ad una pietra*
*Arrotava acerbi strali.*

(2) *Duolti in van d' esser oppresso,*
*Se il tuo mal vien da te stesso.*

(3) *O voi, che Amor schernite,* etc.

s'amusaient à dépouiller ses ailes de leurs plumes et à arracher ses cheveux dorés. Enfin elles le suspendirent aux branches d'un chêne, et le laissèrent là nu et désolé. Mais bientôt l'Amour retrouva sa puissance, et, se dégageant de ses liens, il blessa ses ennemies de ses flèches d'or, pour les condamner à toujours aimer; et leurs amans de ses flèches de plomb, pour les forcer de les haïr toujours. Le poète tire de là une leçon pour rendre les jeunes filles plus sages à l'avenir (1).

Il veut ailleurs nous faire connaître l'empire que l'Amour exerce sur lui. Ce n'est plus l'Amour seul, c'est une foule de petits Amours, qui tous sont venus nicher dans son cœur (2). Ils sont aussi nombreux que les feuilles d'un ormeau ou que les fleurs d'un pré. Il les compare aux abeilles qui vont, viennent, voltigent sur les buissons, bourdonnent aux bords d'un ruisseau. De même tous ces petits Amours font un vacarme affreux dans sa pauvre tête; et, s'il veut les chasser, ils reviennent en plus grand nombre encore pour se venger et le tourmenter de nouveau : Anacréon lui-même ne pourrait les compter.

---

(1) *Or voi, che amor schernite,*
*Belle fanciulle, udite;*
*Ei con le sue saette*
*È pronto alle vendette.*

(2) *Quante ha quell' olmo foglie, etc.*

Laurent Magalotti, qui a voulu figurer parmi les poètes graves, s'est fait remarquer dans un genre de poésie légère qui se rapproche de la poésie anacréontique. Il s'est amusé à enseigner la manière de faire *le chocolat*, *les glaces*, et d'autres friandes bagatelles. Ses vers sont si faciles et si naturels, qu'il fait lire avec plaisir les détails même les plus minutieux ; tant il y a de vérité dans ses peintures, et de charme dans les images qu'il emploie ! Ce qui est encore plus remarquable, c'est que, tout en traitant les sujets les plus communs, il sait allier la noblesse de la diction avec la simplicité du style.

Citons pour exemple la leçon qu'il donne sur la manipulation de la glace (1). Le style en est, à la vérité, plus travaillé que ne le demande le genre anacréontique; mais les images en sont toujours gracieuses et pleines de charme. Il décrit ce vase qui, entouré de neige, renferme et conçoit les délices les plus propres à flatter d'un côté les lèvres et le cœur des hommes, pendant que de l'autre il menace l'ardent Août, *ce cruel distillateur de chair vive*; il espère ravir à ce mois tous ses feux

---

(1) *Questa di fino argento*, etc.

et le voir *grelotter de froid* (1). Il continue sur ce ton, jusqu'à ce qu'il le voie tomber mort, frappé par un foudre de glace. . . . . . . . . .

Ces badinages ne doivent pas nous faire oublier que Magalotti était un des hommes de lettres les plus distingués de son temps; et il se fait reconnaître, lors même qu'il semble ne vouloir que s'amuser. . . . . . . . . . .

Un autre poète de la même époque suivit aussi la carrière d'Anacréon; du moins, décrivit-il les bizarreries de l'amour avec beaucoup de grace et quelques traits d'esprit. Ce fut Jean-Baptiste Zappi, né à Imola, en 1667, élevé à Bologne, et mort à Rome en 1719. Il exerça dans cette dernière ville la profession d'avocat, mais c'est à la poésie qu'il dut sa réputation. Il brilla beaucoup dans l'Arcadie, dont il fut l'un des fondateurs, et par conséquent contribua avec ses collègues à la réforme du goût. Sa prédilection pour les Muses lui fit épouser Faustine Maratti, qui les cultivait aussi, et qui partagea sa célébrité. Le caractère de ce poète consiste dans

(1) *N'andrà confuso Agosto,*
*Agosto sì, quel crudo*
*Distillator di vive carni: io spero*
*Di riveder l'altero*
*Batter di freddo, e di sue fiamme ignudo.*

un certain relief qu'il donne à ses tableaux, et dans les efforts qu'il fait pour les rendre pittoresques et vivans. Aussi ses poésies, quoique en petit nombre, produisirent de son temps un grand effet, et lui attirèrent une foule d'imitateurs. Nous devons surtout rappeler ici son *Musée de l'Amour* (1). Pétrarca, dans ses *Triomphes*, avait aussi décrit celui de ce dieu; Zappi a rassemblé dans une magnifique galerie les monumens les plus rares et les plus précieux de sa puissance et de sa gloire. Mais il n'imite pas le ton de Pétrarca: c'est plutôt Anacréon qu'il semble suivre; on dirait même qu'il a voulu donner un cadre plus étendu à l'un des petits dessins de ce poète. Quoi qu'il en soit, il change souvent, dans sa marche, de mètres, de strophes et de style, selon la nature des objets qu'il nous présente; mais partout règnent la grace et la vivacité.

L'amour le conduit par la main et lui montre tout ce que sa riche galerie contient de plus glorieux pour lui-même, et de plus instructif pour les spectateurs. Là sont les flammes d'Ilion, livré par Hélène; la fuite de l'ingrat Thésée; les métamorphoses d'une foule de nymphes, parmi lesquelles le poète cherche en vain Psyché, qui brûla les ailes de l'Amour; « car ce Dieu, comme tous

(1) *Vieni, mi disse Amore*, etc.

« tant que nous sommes, se plaît à exposer la « honte d'autrui, et prend bien soin de cacher la « sienne (1). » L'Amour lui montre ensuite en souriant les deux épées, encore teintes de sang, avec lesquelles Thisbé et Didon se donnèrent la mort. Il conserve les pommes d'Atalante, celle de Cydippe, et celle encore plus célèbre que sa mère obtint pour prix de la beauté. Ici pendait la lampe qui éclaira trop peu de temps l'infortuné nageur d'Abydos ; et là, l'arc que Diane, tout occupée d'Endymion, oublia près d'une fontaine. On y voit encore les armes du dieu Mars, le thyrse de Bacchus, le caducée de Mercure, le trident de Neptune, le sceptre de Pluton, la quenouille d'Hercule, les pièces d'or dont Jupiter prit la forme, les filets de Vulcain, etc. Enfin l'Amour montre au poète la fiole qui renferma jadis le bon sens de Roland; il dit qu'il la gardait pour lui, et soudain il lui lance une de ses flèches. Depuis lors le poète a perdu le repos et la raison, et il conseille à tout homme sage de fuir l'Amour.

Parmi les *Rime* de Zappi on trouve une ode anacréontique, dans laquelle l'auteur cherche à porter la santé de Crescimbeni, *custode* de l'Arca-

(1) ... *Psiche, che i vanni e'l tergo arse d'Amore,*
*Non v'è distinta. Ognun fa pompa 'e giuoco*
*Dell' altrui scorno, et il suo scorda e nasconde.*

die (1). Il s'était d'abord proposé de chanter ses louanges, mais une fièvre ardente lui a ôté la voix. Pour s'en dédommager, il voulait vider une coupe de vin généreux; mais son médecin ne lui ayant permis qu'un vin faible et de mauvaise qualité, il le répandit, comme le faisaient les anciens Romains dans leurs sacrifices, en l'honneur des dieux. Il se promet de faire encore mieux, aussitôt qu'il pourra boire un vin plus délicat: « Il y baignera un doigt, « et tracera sur la table le nom d'Alphésibée », nom que portait Crescimbeni parmi les Arcadiens (2). Mais lorsque sa santé sera rétablie, il veut, « tout en buvant et en chantant, faire de son ami une histoire si extraordinaire, qu'il ne pourrait maintenant en donner une idée; suffit: il sait bien ce qu'il fera (3). Grace, naturel, esprit, gaîté, tout se trouve dans cette bagatelle poétique, qui nous fait regret-

(1) *Come farò*, etc.

(2) *Bagnerò il dito*
*Con gioja immensa*,
*E sù la mensa*
*Alfesibeo*,
*Alfesibeo*
*Scrivendo andrò*.

(3) *Tal di tua gloria*
*Tesserò istoria*,
*Che.... Basta, io so*
*Quel che farò*.

ter que l'auteur n'en ait pas composé un plus grand nombre.

Cette ode de Zappi nous servira naturellement de transition pour parler des odes proprement dites *bachiques* ou dithyrambiques, dans lesquelles s'essayèrent presque tous les poètes anacréontiques que nous avons mentionnés. Ce genre est particulièrement destiné à chanter la gloire et les travaux de Bacchus; c'est de lui que cette espèce de poésie tire ses inspirations, qui toutes doivent exprimer la gaîté, l'enthousiasme et les caprices du poète. Les Italiens ne sont pas restés dans ce genre au-dessous des anciens; peut-être même les ont-ils surpassés. Quoi qu'il en soit, la gloire en appartient principalement au XVII° siècle.

De toutes les poésies lyriques dans lesquelles Chiabrera a excellé, les dithyrambiques sont celles qui, selon nous, lui font le plus d'honneur. Les unes ont la forme de madrigaux, les autres celle de *canzonetti*. Chiabrera leur a donné le titre de *Vendanges*, qui, mieux que tout autre, a fait connaître leur vrai caractère. Nous allons en juger.

Le poète débute (1) par nous prévenir que sa belle Muse a retracé sur sa lyre la mort d'Adonis, tué par un horrible sanglier, et la douleur de Vénus qui pleure son amant; que ce triste souvenir, tou-

(1) *Su questa lira, etc.*

jours présent à sa vue, l'empêche de toucher les cordes destinées à l'amour (1); et qu'ainsi il s'adresse au dieu qui dispense l'ambroisie du Trébian, et qui, bien différent de l'Amour, rend heureux tous ceux qui se dévouent à son culte. Il invite les adorateurs de ce dieu à boire avec lui, car, dit-il, on vit mal si l'on ne boit pas (2). Il célèbre les bienfaits de l'automne, toujours trop lent à revenir (3); il maudit celui qui le premier découvrit l'acier et fabriqua des armes; le seul inventeur qu'il bénisse, c'est le tonnelier, qui construit des reposoirs pour conserver ce beau trésor bien plus beau que l'or (4). Il veut se parer de fleurs pour recevoir Bacchus, qui lui apporte la seule rosée capable de le désaltérer (5). Déjà vieux, il ne craint plus l'Amour, et Bacchus est maintenant le seul dieu qu'il adore (6). Souvent il célèbre la doctrine

---

(1) *Si dolto affanno*
*Alla mio men ricorda,*
*Che per canto di amor non tocchi corda.*

(2) *Mal vive uom, che non beve.*

(3) *Parmi, caro Pizzardo, etc.*

(4) *Di Bacco il bel tesoro,*
*Bello via più che l'oro,* etc.

(5) *Vuol ragion ch' io si men vada,* etc.

(6) *Rebellante degli amanti,* etc.

d'Epicure et ne prise que les plaisirs, et, pour lui, le plaisir le plus doux est de s'abreuver d'un vin bienfaisant; alors il oublie et les tresses d'or, et les mains d'albâtre, et les joues de rose. Il invite ses amis à l'imiter, car l'avenir est incertain pour tous (1). Et pourquoi garder les soucis, si le jour de demain doit être comme celui qui va finir? Un cœur joyeux est roi du monde (2). Quelquefois il s'écrie encore plus justement : « Insensés! que sert de vous fatiguer ainsi? La gloire n'est que fumée; il suffit de bien peu pour satisfaire la nature; et l'homme, s'il est sage, trouve en lui-même son bonheur (3). » Il est étonnant que Chiabrera ait si savamment professé la doctrine d'Anacréon; et cela étonne encore davantage, quand on songe qu'il était le plus religieux de tous les poètes. . . . . .

Dans une autre pièce, le poète, résolu à ne plus vivre que pour Bacchus, jure de renoncer entièrement à l'amour; mais il ne tient pas long-temps son serment, et il fait ce qu'il peut pour

---

(1) *Voi ve'l sapete : la stagion futura*
*A tutti è scura.*
T. II, pag. 238.

(2) .......... *Un cor giocondo*
*È re del mondo.*
Ibid., pag. 240.

(3) *O stolti! il tanto faticar che giova? etc.*

concilier ce qu'il doit à ces deux divinités. L'Amour, ayant empoisonné son cœur, il espère se guérir, en vidant une tasse remplie d'une *rosée distillée des rubis et des topazes* (1). Il boit un premier coup, mais, loin d'être soulagé, il sent au contraire redoubler ses feux; cependant il continue de boire et se consume en célébrant les vignes de Chio et de Falerne. Ailleurs il soupire pour sa bien-aimée; et comme son nom est composé de six lettres, il vide six coupes en son honneur, et célèbre ensuite ses qualités (2): ailleurs, il s'efforce de justifier l'amour que, malgré sa vieillesse, il ressent pour Néèra (3). « Eh! quoi! ne saurait-il aussi bien que d'autres soupirer, fondre en larmes et faire le métier d'amant? N'aurait-il pas assez de talent pour appeler Néèra son soleil, et pour dire qu'elle est la plus jolie d'entre les jolies femmes (4)? » Il demande aussitôt sa harpe et veut chanter les louanges de sa dame; mais il appelle en vain les rimes et les vers, et

(1) *Damigelle*
*Tutta bella*, etc.

(2) *Di mia diva*
*Se si scriva*, etc.

(3) *Perchè monstrarmi a dito*, etc.

(4) *Dunque così canuto*
*Non saprò sospirare?*
*Non saprò lagrimare?*
*E con mesti sembianti*
*Far l'arte degli amanti?*

s'aperçoit que les Muses n'approuvent plus ses amours. Alors, devenu plus sage, il prie Chloris de lui verser, non une ou deux coupes, mais cinq ou six, pour guérir sa blessure.

Convaincu de l'efficacité de son remède, il le recommande à ceux qui sont atteints du même mal, et les invite à chanter les bienfaits de la vigne, de cette mère d'un nectar qui seul embellit notre existence (1). Il maudit et celui qui voudrait arracher la vigne de son champ, et le terrain qui ne produit pas ce nectar tout brillant de lumière. « C'est grâce à cette liqueur divine, dit-il, que les amans chantent malgré leurs peines, et que les guerriers affrontent la mort au milieu des combats. Le pauvre même est heureux, tant que ce trésor lui reste. » Pénétré de cette vérité, le poète invoque et salue Bacchus, et ne veut suivre que lui. Il chante un hymne à la louange de ce dieu; mais bientôt il voit deux soleils; l'air mugit, la mer frémit; il se voit enveloppé d'une nuit profonde, et finit par se livrer au sommeil, jusqu'à ce que l'Aurore ramène un nouveau jour (2). Cette ode a plus de

(1) *Poichè al sorte cavaliero*, etc.

(2) *Oh che nembi! oh come bruna*
*Notte aduna*
*La caligine d'intorno!*
*Deh dormiam, finch' esca fuora*
*L'alma Aurora,*
*Amenarne il nuovo giorno.*

variété et de mouvement que les autres, et approche davantage du genre dithyrambique.

Menzini avait dit quelque part qu'il aimait les doux tourmens de l'amour, et que pour cela il préférait la violette à la rose. « Que la jeunesse, dit-il ailleurs, (1), orne sa chevelure de roses purpurines; la douce violette sera toujours la fleur chérie des amans désolés. Cependant il fait tous ses efforts pour se garantir des traits de l'amour (2): il enseigne même aux amans qui se plaignent comment il s'y prend pour triompher de ce dieu. Muni d'une riche provision d'excellent vin, il se réfugie parmi les coupes, et boit toutes les fois que l'amour s'avance pour le blesser. Il veut que le vin soit toujours dans toute sa force : malheur aux nymphes qui oseraient l'affaiblir! Il menace même les néréides de ne plus chanter leurs louanges, si elles versent de l'eau dans ses coupes (3). Cependant, tout en suivant le culte de Bacchus, il n'abandonne pas entièrement celui de l'Amour. Il a

(1) *Orni il suo crine*
*Di porporine*
*Rose in mezzo a bicchier la gioventù;*
*Che degli amanti*
*A' tristi pianti,*
*Bella viola, il caro fior sei tu.*

(2) *Va intorno il grido*, etc.

(3) *Belle figlie d'Anfitrite*, etc.

même laissé un témoignage instructif de cette sorte de tolérance dans un tableau dont il a fourni le sujet à l'artiste (1). Ce n'est pas l'indomptable Mars qui, agitant son drapeau, répand en tous lieux les fureurs de la guerre; ce n'est pas un navire battu par la tempête et que les vagues vont engloutir; ni un riche ambitieux qui, veillant sur ses trésors cachés, ne rêve que de vains titres et de fertiles diadèmes; non, ce ne sont pas là les tableaux qu'il demande. Il veut qu'on lui retrace l'Amour, mais avec un sourire malin et des yeux languissans, comme lorsqu'il était épris de Psyché; il veut qu'à côté de ce dieu l'on place le jeune Bacchus, orné de pampres et vidant une coupe de vin généreux; puis au milieu d'eux le poète, couronné de lierre et de myrte, et chantant aux sons de sa lyre.

On peut ajouter aux odes dithyrambiques de Menzini et de Chiabrera les *Brindes des Cyclopes*, composées par Antoine Malatesti, de Florence, mort en 1672, et publiées un an après la mort de l'auteur (2). C'est un recueil de sonnets *polyphémiques*. Ils méritèrent d'être commentés par Joseph Bianchini, et par Antoine-Marie Salvini. Malatesti avait aussi publié un recueil de sonnets énigmati-

(1) *Saggio pittor cortese*, etc.

(2) *I. Brindisi de' Ciclopi*, etc. Florence, 1673, in-4°; et ibid., 1723, in-8°.

ques, divisé en quatre parties, sous le titre de *Sphynx* (1). Il améliora sans doute la forme du sonnet polyphémique, dont l'invention était due à Marini (2); et sous ce rapport, il mérite une place parmi ceux qui ont contribué au perfectionnement du sonnet.

Occupons-nous maintenant du *dithyrambe* proprement dit, l'un des titres de la gloire littéraire de ce siècle, qui le vit naître et s'élever à son plus haut degré de perfection.

Vers la fin du quinzième siècle, on avait entrevu une espèce de dithyrambe dans une hymme chantée par un chœur dans l'*Orphée* de Poliziano, et même dans une *Frottoletta* d'Ugolino, d'Azzo Ubaldini qui florissait en 1240 (3). Mais ce n'étaient tout au plus que de petites odes dithyrambiques, semblables à celles dont nous avons parlé. Ce ne fut que long-temps après que parut le premier dithyrambe, sous sa véritable forme et son propre nom. Il appartient à Bonavita Capizzali, de Pise, qui le publia en 1625 (4). Deux ans plus tard, Be-

---

(1) *Le Sfinge, sonetti enimmatici, o Indovinelli*, etc. Florence, 1640.

(2) Ci-dessus.

(3) Voy. Crescimbeni, vol. II, parte II, Lib. I, pag. 223, et Quadrio, T. II, pag. 479.

(4) Voy. *Monumenti d'illustri Pisani*, T. III, pag. 313.

si Bacchus caresse ses lèvres (1). Ce dieu seul doit régner ici-bas, car ce n'est que lui qui peut rajeunir le vieillard. » Il veut qu'on lui donne de la neige, pour jouir pendant le mois d'août du froid de janvier; mais il ne cesse de demander du vin, qui lui plaît dans toutes les saisons. Les pierres précieuses du Pérou, les mines du Potose, les titres et les grandeurs n'ont aucune valeur à ses yeux: ses trésors, sa noblesse, c'est un tonneau bien conditionné, et rempli d'un vin généreux. Il se souvient de Naples, de cette ville qui fait les délices de Bacchus, et qui produit cette larme qui nous console. « Ce fut avec cette larme qu'Ulysse éteignit l'œil de Polyphême; c'en était fait de ce héros s'il n'eût possédé dans ce moment que les armes de Vulcain. » Le poète revient à Bacchus, et condamne à périr de naufrage tout homme qui refuse de le célébrer; quant à lui, il voudrait que tout l'univers professât son culte. Il demande Pégase, pour aller répandre dans l'Asie et dans l'Afrique la loi de ce dieu bienfaisant, combattre la doctrine de Mahomet, et démentir ce prophète calomniateur (2).

Tous ces essais nous valurent le *Bacchus en Tos-*

---

(1) *Che, se Bacco s' awezzi alle mie labbra,*
*Fò le fiche a' vostri baci.*

(2) *Che sapeva egli il mentognier profeta?*

*cane* (1), de François Redi; ce dithyrambe, qui parut vers la fin de ce siècle, fit bientôt oublier tous les autres. Redi, qui, ainsi qu'on a pu le remarquer déjà, se distingua parmi les physiciens et les littérateurs les plus célèbres de son temps, brilla aussi parmi les poètes; et ce fut surtout à son dithyrambe qu'il dut sa renommée. Il y a retracé plus que dans toute autre production son esprit et son caractère. Non-seulement il y déploie une grande variété de connaissances, et toute la flexibilité de son génie qui se prêtait à tous les genres, mais il y a signalé cette amabilité, cette bonté de cœur, cette gaîté qui le rendaient cher à tout ce qui l'entourait. Il donnait souvent à souper à ses amis, et les convives se livraient aux entretiens les plus instructifs et les plus aimables. Rien n'y faisait voir qu'il était courtisan des Médicis, si ce n'est les vins exquis qu'il recevait d'eux et dont il égayait ces repas. D'une douceur de caractère inaltérable, jamais il n'oublia ses amis, ou plutôt les littérateurs de son temps; car tous les hommes estimables avaient droit à son amitié. Nous aimons à rappeler les traits du beau caractère de ce poète, pour faire remarquer qu'on les trouve spécialement résumés dans son dithyrambe.

(1) *Bacco in Toscana*, Florence, 1685, in-4°.

Le caractère de cette composition consiste principalement dans une sorte d'enthousiasme qui passe comme inopinément d'un sujet à un autre, et qui, dédaignant en apparence toute règle et toute méthode, ne semble dire que ce qu'il veut, et cependant ne dit que ce qu'il faut. Son désordre n'est qu'apparent et artificiel; il cache au fond une suite régulière et parfaitement appropriée aux circonstances et aux objets qui attirent successivement l'attention du poète, ou, pour mieux dire, de Bacchus qu'il représente. On y aperçoit un développement progressif de la passion de ce dieu, protecteur de la vigne, qui, annonçant dès le début son goût dominant, finit par s'enivrer. Ce sujet avait déjà été traité dans quelques-uns des dithyrambes précédens; mais ce qui caractérise le dithyrambe de Redi, c'est cette espèce de délicatesse et de grace dont il a revêtu un sujet que les autres avaient rendu commun et même rebutant. Ses images et ses sentimens sont pleins d'éloquence, et il se fait distinguer par l'heureux choix de ses locutions; il invente des mots composés, mais ces mots ne sont pas extravagans, et il ne les prodigue pas (1); il hasarde des ex-

(1) Nous citerons le seul mot *Capribarbicornipède*, appliqué au cortége de Bacchus, et qui signifie *ayant une barbe, des cornes et des pieds de bouc.*

pressions nouvelles, ou ressuscite quelques archaïsmes; mais il sait les placer si convenablement, que, loin de choquer, ce sont au contraire de nouvelles beautés dont il enrichit sa langue. La variété même des styles, des mètres, des rhythmes qu'il adopte de temps à autre, selon la nature des sujets, présente le plus parfait modèle d'harmonie et d'éloquence pour tous les genres de poésie.

Son dithyrambe est une espèce de monologue préparé par un petit exorde qui annonce le personnage et le lieu de l'action.

Bacchus, après avoir dompté l'Orient, vint établir son séjour près des collines de la Toscane, dans une des maisons de plaisance des Médicis, nommée *Poggio Imperiale*. Là il se livre au plaisir de boire et d'improviser des chants que nul n'ose interrompre. Il débute par l'éloge du vin. Le poète suppose, d'après Dante (1), que le vin est un produit de la lumière du soleil, combinée avec l'humeur de la vigne. Bacchus tient pour certain que le *beau sang* du raisin est un rayon du soleil qui se trouva pris et enveloppé dans les filets des

(1) *Guarda il calor del sol, che si fa vino,*
*Giunto all' umor che dalla vite cola.*
*Purg. C. XXV.*

grappes de ce fruit délicieux (1), recommande le vin comme le seul remède propre à ranimer notre courte et frêle existence. Préoccupé de cette maxime, il ne fait que boire et chanter, et rit du temps qui passe avec rapidité et se consume dans ses révolutions. Sa coupe vidée, il la remplit encore, et, prêt à boire, il consacre à sa belle Ariane le vin, la coupe, la bouteille et le tonneau qui le contient: il l'engage même à boire avec lui, si elle veut conserver sa beauté et ressembler à Vénus même.

Tantôt il maudit les vins faibles et mauvais, et les insensés qui y mêlent de l'eau, ou qui plantent la vigne dans des vallées marécageuses; tantôt il signale et célèbre les vins les plus exquis de l'Italie, et surtout ceux de la Toscane.

Quoique Ariane et tous ceux qui forment le cortége de Bacchus gardent un silence religieux pendant la longue improvisation de ce dieu buveur, ils prennent cependant quelque part à l'action, soit en buvant avec lui, soit en le couronnant de pampre, soit en l'entourant de leurs danses. Il partage souvent avec Ariane les vins qui lui sem-

(1) *Si bel sangue è un raggio acceso*
*Di quel sòl, che in ciel vedete,*
*E rimase avvinto e preso*
*Di più grappoli alla rete.*

blent les plus exquis, mais il lui défend le mélange avec l'eau. Il regarde comme son ennemi juré celui qui ose mettre de l'eau dans le vin; car l'eau, dit-il, est cause des plus grands malheurs, sur la terre et sur la mer. Il se déclare aussi contre les empiriques qui voudraient guérir toutes les maladies à force d'eau; selon lui, le vin est le remède universel. Bientôt il éprouve la puissance de ce charmant antidote, et c'est le morceau le plus caractéristique et le plus agréable de ce dithyrambe.

La terre tremble sous ses pieds, et menace de s'entr'ouvrir: il veut chercher un refuge sur les eaux, et demande sa nacelle de cristal, qui ne craint point *la danse orageuse de la mer* (1); avec elle, il pourra se rendre sans danger au port de Brindes. Aussitôt il s'embarque, fait force de rames, et encourage ses compagnons, leur criant sans cesse : « Brindes, Brindes! (2). » Il invite en même temps sa belle Ariane à chanter

(1) *Sa questa nave,*
*Che tempre ha di cristallo,*
*E pur non pave*
*Del mar crucciato il ballo.*

(2) *Su, voghiamo,*
*Navighiamo,*
*Navighiamo infino a Brindisi:*
*Ariana, Brindisi, Brindisi.*

sur sa mandore la chanson de la Cuccurucù (1). Mais la tempête redouble; Bacchus effrayé se livre à la merci des vagues et des vents; les voiles, les rames, les antennes, tout se brise. Pour échapper à la mort, on est forcé de jeter à la mer les denrées les plus précieuses. La nacelle se trouvant alors un peu soulagée, Bacchus sent renaître son courage, surtout lorsqu'il aperçoit aux extrémités de l'antenne le feu Saint-Elme, qui, sous la forme d'étoile, vint toujours annoncer le calme. Mais ces étoiles sont deux bouteilles remplies d'un bon vin qui seul, dit-il, peut apaiser les orages. Il demande à ses Satyres la coupe la plus large et telle que le danger l'exige, car il ne peut souffrir ces petites coupes bonnes tout au plus pour des malades et des enfans. Ariane la remplit de vin de Montepulciano; en la vidant, le plaisir le transporte, il fond en larmes, et, tout hors de lui, il déclare d'un ton inspiré que ce vin est le roi de tous les vins (2), prérogative qui avait déjà été reconnue du temps de Chiabrera (3). Là se termine

---

(1) *Cantami un pauco, e ricantami tu*
*Sulla mandola la cuccurucù.*

On appelait de ce nom une chanson qui imitait le chant et les mouvemens du coq. Voy. Redi dans ses annotations.

(2) *Montepulciano d'ogni vino è il re.*

(3) *Se chiedi oggi chi regna,*
*Regna Montepulciano.*

*Rime*, vol. II, pag. 244.

le discours de Bacchus; et tandis que les Bacchantes chantent en chœur, les Satyres s'endorment, étendus sur le gazon.

On a prétendu que, pour dédommager Ariane du silence forcé qu'elle garde pendant le long monologue de Bacchus, Redi composa le dithyrambe qu'il intitula *Ariane malade*, où il ne faisait parler qu'elle; mais on ne répare pas une faute par une faute pareille. Au reste ce nouveau dithyrambe fut entrepris pour rendre justice à l'eau que Redi avait trop dépréciée dans le précédent. Mais soit que l'eau n'inspire pas comme le vin, soit que l'âge et les maladies aient empêché l'auteur d'achever son nouveau dithyrambe, il ne nous en a laissé que quelques fragmens. On n'y trouve pas la même vivacité que dans le *Bacchus:* il n'est cependant pas indigne du talent de Redi.

Deux amis de ce poète, Menzini et Magalotti, s'exercèrent en même temps dans ce même genre. Menzini avait bien connu et bien exposé la nature du dithyrambe; il est fâcheux qu'il en ait si mal compris l'exécution, et qu'il ait porté surtout jusqu'au dernier degré du ridicule l'abus des mots composés. Magalotti suivit plus sagement les traces de Redi. Passionné pour les parfums, il entreprit de célébrer les fleurs les plus odorantes; ainsi il passa en revue la nombreuse famille des fleurs, comme Redi avait passé en revue les vins les plus renommés. C'est avec l'enthousiasme le plus vif

qu'il relève le mérite caractéristique de chacune d'elles, et il le fait souvent avec beaucoup de justesse et de charme. Il finit par accorder à la fleur d'oranger la priorité sur toutes les autres (1).

Nous ne terminerons pas cette revue des poètes lyriques sans faire mention de ceux qui traduisaient Anacréon en vers italiens. Le premier qui se présente est François-Antoine Capponi, qui traduisit également les autres lyriques Grecs (2). Quelques années après parurent Corsini et Torcigliani. Barthélemi Corsini était né à Barberino, près de Florence; il mourut en 1675. Sa traduction d'Anacréon fut recommandée par le comte Magalotti à Regnier-Desmarais, qui la fit imprimer à Paris (3). Corsini a souvent paraphrasé son modèle; mais il a tâché de conserver le naturel et la grace qui caractérisent le poète grec. Ses mètres varient selon les sujets; et quoique ce fût son premier essai, il encouragea les poètes qui le suivirent, et se fait lire encore avec intérêt. Michel-Ange Torcigliani, de Lucques, mort en 1679, s'était fait remarquer tout au plus par le nombre prodigieux de ses écrits, soit en prose, soit en vers, dont on

---

(1) *Il fior d' arancio d' ogni fiore è il re.*

(2) Venise, 1670, in-12.

(3) *Anacreonte, poeta greco tradotto in verso toscano*, 1672, in-12. Voy. la préface de Regnier lui-même, à sa traduction d'Anacréon.

aurait pu, disait-on, charger plusieurs porte-faix. Au nombre de ses diverses poésies on trouve la plupart des odes d'Anacréon, traduites avec assez de finesse et de goût. Celui qui succéda à ces trois traducteurs, et qui les surpassa, fut Regnier-Desmarais : quoique Français, il a d'autant plus de droit à nos éloges, qu'il a mérité par ses divers ouvrages d'être compté parmi les écrivains italiens les plus corrects.

Ce littérateur était né à Paris, en 1632. Une fois initié dans la littérature italienne, il s'y livra tout entier pendant son séjour à Rome, en qualité de secrétaire d'ambassade. Comme Ménage, il connut en Italie les hommes de lettres les plus estimés de son temps; et, de retour en France, il entretint avec eux, et particulièrement avec Magalotti, une correspondance suivie et des plus instructives (1). Il parvint à écrire dans la langue italienne en prose et en vers avec une rare élégance, et en donna d'abord une preuve frappante en composant une *canzone* dans le style de Pétrarca. Il y réussit si bien, que l'abbé Strozzi à qui il l'avait envoyée, la fit passer pour un ouvrage de Pétrarca lui-même. Dès qu'on apprit que l'auteur était Français, les académiciens de la Crusca se hâtèrent de l'agréger

(1) Voy. ses lettres en 2 vol. in-fol.

à leur société (1). L'Académie française voulut aussi en 1670, profiter des lumières de ce grammairien; nommé secrétaire, il prit beaucoup de part à la rédaction du dictionnaire français, publié en 1694 et 1718. Regnier donna en même temps une grammaire d'après les principes qu'on avait établis dans ce dictionnaire (2); c'était le fruit de cinquante années de recherches; mais une vive dispute qui s'éleva entre lui et le P. Buffier, le dégoûta de ce travail. Nous ne parlerons pas de ses autres ouvrages français; nous nous bornerons à signaler les écrits italiens qui lui donnent le droit de figurer dans cette histoire.

Regnier traduisit d'abord en italien le *Panégyrique de Louis XIV* par Pélisson (3), et la *Relation du Quiétisme* par Bossuet (4); il publia aussi un recueil de poésies françaises, italiennes, latines et espagnoles (5). Mais l'ouvrage qui lui a conservé sa réputation parmi les Italiens, c'est sa traduction d'Anacréon (6), qu'il dédia à l'académie de la

(1) En 1667.

(2) *Traité de la Grammaire française*; Paris, 1705 et 1706, in-4°, etc.

(3) Paris, 1671.

(4) *Ibid.*, 1698, in-8°.

(5) *Ibid.*, 1707, 2 vol. in-12.

(6) *Le poesie d'Anacreonte, tradotte in verso Toscano, e d'annotazioni illustrate*, Paris, 1693, in-8°, et Florence, 1695, sans les *Annotations*.

Crusca, sans doute pour justifier son admission. La traduction de Corsini, dont nous avons parlé, lui ayant paru peu fidèle, il crut pouvoir faire mieux; et soutenu par les conseils des littérateurs italiens, il sut donner à son travail une perfection qui le met bien au-dessus de celui de ses prédécesseurs. Regnier n'a ordinairement employé que les vers septenaires et les vers octenaires, rimés deux à deux, ce qui leur donne un peu de monotonie. Il jugeait ces deux mètres plus conformes à ceux que le poète grec avait adoptés. Ce qui fait le mérite de sa traduction, c'est la propriété et la richesse de la diction poétique, qu'il est si difficile d'atteindre quand on écrit dans une langue étrangère. Redi, qui certes était le juge le plus compétent, disait de Regnier que ses vers ne paraissaient pas composés à Paris, mais au milieu de la Toscane, et par un écrivain qui aurait fait une longue et savante étude de la langue italienne. Il assurait même n'en avoir encore vu aucun qui se fît autant remarquer par ce genre de mérite (1). Celui de cette traduction est d'autant plus grand, que le traducteur s'est imposé la fidélité la plus religieuse. Il marche pas à pas avec l'original; aussi est il plus concis que Corsini, mais quelquefois moins gracieux. Enfin cette traduction est encore estimée, quoiqu'il en ait paru depuis de plus recommandables.

(1) Redi, *opere*, vol. V, pag. 236.

Antoine-Marie Salvini, le traducteur le plus infatigable des classiques anciens, après avoir vu la traduction de Regnier, le consulta sur celle qu'il avait faite, et la publia bientôt, d'après le conseil même du traducteur français (1). Il ne parut pas satisfait de son travail, qu'il avait d'abord fait en vers rimés, et il le reforma en *sciolti* (2). Il chercha à être aussi exact et aussi littéral que possible; mais à force d'exactitude il rendit sa traduction sèche et sans vie; et prétendant y transporter les mètres, les locutions et les constructions même du poète original, il lui enlève toute sa grace.

La dernière traduction que l'on fit d'Anacréon, dans le XVII^e siècle, est celle d'Alexandre Marchetti, qui l'acheva vers la fin de ses jours. Il éprouva des difficultés pour la faire imprimer à Florence; elle ne vit le jour que vers le commencement du XVIII^e siècle (3). L'auteur employa différens mètres, qui se succèdent alternativement dans la même ode, avec cette liberté qui semble convenir surtout à la poésie dithyrambique. On ne lui trouve ni la concision de Regnier et de Salvini, ni la grace

---

(1) *Anacreonte tradotto dall' originale greco in rima toscana*, Florence, 1695, in-12.

(2) Il publia l'un et l'autre à Florence, en 1723, in-12. Cette édition comprend aussi les traductions de Corsini et de Regnier.

(3) *Anacreonte, tradotto dal testo greco in rime toscane*, Lucques, 1707, in-4°.

de Corsini; mais, tout en regardant son travail comme une paraphrase, on ne peut lui refuser des qualités qui manquent souvent à ses devanciers. Il a de la noblesse, de l'harmonie, et une richesse de locutions poétiques par lesquelles il s'efforce de relever la pensée de l'original. Mais ce genre de mérite, si c'en est un dans un traducteur, ne convenait nullement ici à celui d'Anacréon.

## SONNETS.

Comme dans les siècles précédens, les *Sonnets* continuèrent à inonder le Parnasse italien. Presque tous les poètes, bons ou médiocres, payaient cette espèce de tribut à la mode; et malheureusement cette mode a duré et dure encore, au grand détriment de ce genre de poésie. Ce n'est pas que, parmi tant de faiseurs de sonnets, il ne s'en soit trouvé quelques-uns qui aient donné à ces compositions un développement plus ingénieux, ou les aient consacrées à des sujets moins futiles; ils firent même, pour les améliorer, autant d'efforts que d'autres semblaient en faire pour les rendre ridicules; et graces à ces mêmes efforts, le sonnet adopta une marche moins étudiée, plus franche et plus régulière; et ajouta ainsi à la gloire littéraire du XVII[e] siècle.

Nous ne parlerons pas de ces compositions, plus ou moins longues, dont chaque strophe est elle-

même un sonnet. Quoiqu'on en trouve qui appartiennent aux poètes les plus distingués de ce siècle, tels que Chiabrera, Filicaja, Bellini, etc., elles n'ont pas à nos yeux d'autre mérite que les *canzoni*, dont les strophes diffèrent entre elles par leur forme. Nous craignons même que cet artifice ne soit pas favorable à la perfection du sonnet, qui consiste proprement dans le développement complet d'une seule pensée.

La célébrité de Chiabrera n'est certes pas due au grand nombre de sonnets qu'il nous a laissés; mais nous croyons devoir en rappeler quelques-uns, qui donnent une preuve des sentimens patriotiques de ce poète. Il y peint les petits-maîtres de son temps, qui, dirigeant leurs coursiers avec une bride d'or, faisaient la guerre aux dames, en les menaçant de leurs œillades passionnées (1). Il ne pouvait souffrir ces héros ridicules dont l'épée oisive ne leur servait que d'ornement, pendant que la Grèce gémissait sous le joug ottoman. « Bientôt, dit-il, le Turc les traînera aux bords « de l'Hellespont, les mains liées derrière le dos, « digne récompense de leur bravoure. » Voulant prévenir cette honte, il ne se lasse pas d'exhorter les Italiens à s'exercer dans l'art de la guerre, et leur rappelle ces temps glorieux où Rome triom-

(1) *I gran destrier, che tra le schiere armate, etc.*

phante menait au Capitole tant de rois barbares enchaînés. « Nos ancêtres, dit-il, ne portaient pas « l'épée pour plaire aux dames; ils brûlaient de « l'employer contre les ennemis de la patrie; et « nous, loin de rougir de notre lâcheté, nous at- « tendons, tranquilles au mileu des danses, le mo- « ment de servir au triomphe de l'étranger (1). » Le poète tourne en ridicule tous ces nobles, qui pensent cacher, sous les lauriers de leurs aïeux, leur nullité et leur infamie.

Nous en citerons quelques autres encore, d'un égal intérêt, pour montrer du moins que les Italiens n'ont pas toujours consacré ce genre à des sujets futiles. Nous en trouvons plusieurs parmi les nombreuses poésies de Charles-Marie Maggi, qui se distingua beaucoup dans ce genre de composition.

Maggi, né à Milan, en 1630, et mort en 1699, se fraya, selon Redi, des routes nouvelles (2), et se fit estimer par la douceur de ses mœurs et par la franchise de son caractère. Il savait plusieurs langues vivantes, et professa le grec dans

(1) *E noi tra danze in amorosi giochi,*
*Neghittosi miriam nostra viltate,* etc.

(2) *Altre strade egli corse, e un bel sentiero*
*Rado, o non mai battuto aprì ver l'etra.*
*Ditirambo.*

les écoles Palatines de Milan. La correction de son style lui mérita l'honneur de prendre place à l'académie de la Crusca. Il fut l'ami intime de Lemène. Sa vie fut publiée par Muratori, qui commenta en même temps quelques-uns de ses sonnets. Ils se distinguent ordinairement par une certaine facilité et une certaine noblesse de style, et plus encore par la manière dont ils sont conduits. L'auteur cherche plutôt à peindre qu'à toucher, et sa pensée est quelquefois plus ingénieuse que vraie. Plusieurs de ses sonnets sont adressés à une dame qu'il aimait, et qui comme lui cultivait les Muses. Nous citerons celui qu'il composa sur le départ de cette dame, désignée dans ses vers sous le nom pastoral d'*Eurilla*. Le poète arrive au moment où elle venait de s'embarquer et de s'éloigner du rivage (1). Tout hors de lui, il s'adresse aux vagues qui ont vu partir sa bien-aimée, et les prie de lui parler d'elle. L'une lui dit être venue exprès pour baiser le rivage, où elle l'avait d'abord accueillie ; l'autre l'assure qu'en partant elle semblait si contente, que les ondes et les zéphirs jouissaient de sa joie ; une troisième, que les nymphes de la mer, jalouses de la beauté de ses yeux, se sentaient honteuses en la regardant. Alors le poète demande à cette vague si Eurille l'a chargée d'un adieu pour lui,

(1) *Scioglie Eurilla dal lido ; io corro, et stolto*, etc.

et la vague cruelle passe sans rien répondre (1); et c'est dommage, en vérité!

Nous préférons de beaucoup à ces Sonnets, dictés par le caprice, ceux qui sont dus à un sentiment noble et élevé. Tel est celui où Mazzi cherche à réveiller l'Italie, qui « dormait tranquille au sein « d'un calme trompeur, pendant que le ciel s'obs« curcissait, et que le tonnerre grondait dans le « lointain (2). » Le poète est surtout indigné contre ceux qui, indifférens au danger commun, ne cherchaient qu'à se sauver dans leurs canots, comme si la tempête, après avoir submergé les grands navires, devait épargner les petites barques! Il faut, dit-il, désespérer de tout salut, quand chacun ne songe qu'au sien (3). Dans un autre sonnet (4), il peint encore la négligence et l'égoïsme des Italiens, pendant qu'un torrent furieux renversait les digues, inondait les campagnes, et couvrait tout de débris. « Les malheureux! ils « demeuraient tranquilles; quelques-uns même « favorisaient l'inondation, dans l'espoir de retirer

---

(1) *Passò l' onda villana, e non rispose.*

(2) *Giace l'Italia addormentata inguesta*, etc.

(3) *Italia, Italia mia, quest' è il mio duolo :*
*Allor siam giunti a disperar salute,*
*Quando spera ciascun di campar solo.*

(4) *Lungi vedete il torbido torrente*, etc.

« quelque profit de ses ravages. Ils ne craignaient « pas qu'une inondation nouvelle vînt bientôt leur « enlever ces acquisitions précaires, et avec elles « tout leur ancien patrimoine (1). » Il faut remarquer que le poète s'exprimait ainsi pendant que sa patrie gémissait sous la domination des Espagnols.

Le *Sonnet* acquit un nouveau degré d'intérêt sous la plume de Redi. Ce poète développe sa pensée avec un tel art, qu'elle jette à la fin un éclat inattendu qui se répand sur tout ce qui précède. Voyez plutôt le sonnet où il invite les dames les plus sensibles et les plus fidèles au culte de l'Amour à l'écouter un instant (2). Il leur fait le récit des qualités les plus aimables de sa dame, et lorsqu'il leur a fait concevoir pour elle le plus vif intérêt, il leur annonce tout à coup qu'elle vient de mourir (3). La plupart de ses sonnets se font remarquer par ces sortes de chutes vives et piquantes, qui ont tour à tour le trait de l'épigramme ou la grace du madrigal.

Le style de Redi est en général si naturel et si

(1) *Apprestat' egli pur la spiaggia amica :*
*Tosto piena infedel fia che ti guasti*
*I nuovi acquisti, e poi la riva antica.*

(2) *Donne gentili, devote d'Amore,* etc.

(3) *Donne gentili, questa donna è morta.*

simple, que parfois même il semble trop familier et même prosaïque; quelques-uns ont regardé cette simplicité comme un défaut; nous ne partageons point cet avis. Redi a montré, surtout dans son dithyrambe, qu'il savait être élégant et noble, et descendre du ton le plus élevé au ton le plus simple, sans jamais manquer de cette dignité indispensable à toutes les sortes de style. C'est donc à dessein qu'il a écrit ses Sonnets dans un autre style.

Peut-être voulait-il l'opposer à cette manière toujours compassée, périodique et prétentieuse qu'avaient adoptée la plupart des Italiens et particulièrement les Pétrarquistes. Quoi qu'il en soit, il a donné le modèle d'un nouveau style, plus utile qu'on ne pense, si l'on veut que le langage poétique ne soit pas toujours le privilége exclusif d'un petit nombre.

Quant au sujet, c'est ordinairement la peinture des tristes qualités de l'Amour; le poète est moral, mais toujours aimable. Il montre ce dieu, se plaisant à tourmenter ses partisans, et il lui fait jouer divers rôles, sans avoir recours à la mythologie ancienne. Ce sont autant de tableaux à l'instar de ceux d'Anacréon; mais la morale qu'il en tire est aussi sévère que celle d'Anacréon est voluptueuse. Parcourons quelques-uns de ces tableaux. Ici l'Amour, sous la forme d'un précepteur rigide, armé de sa férule, et entouré de ses nombreux disciples, les élève au milieu des tourmens et jouit de les

voir toujours plus insensés (1). Là, assis dans son tribunal sur un amas de flèches, et environné de ses ministres et de ses gardes, il condamne le poète à subir toutes les peines de son code, et le Destin écrit la sentence sur des tables de marbre (2). Ailleurs il paraît en musicien, en guerrier, en médecin, en anatomiste, en magicien, etc. Le poète lui fait prendre toutes les formes; et l'Amour, en comédien habile, s'acquitte parfaitement des divers rôles qui lui sont confiés.

Dans d'autres Sonnets, Redi se plaît à raconter quelques actions de l'Amour, soit parce qu'il les croit dignes d'être rappelées, soit parce que les biographes de ce dieu n'en avaient encore rien dit. Ainsi, voyant la confiance qu'on ne cesse d'accorder à l'Amour, il nous apprend qu'il en a été traité comme le fut Anacréon, pour l'avoir recueilli tout trempé par l'orage, sans ailes, sans bandeau, et à demi mort de froid (3). Une autre fois le poète le rencontra sous l'habit de chasseur (4); le voyant accablé par la fatigue et la soif, il se laissa, malgré son expérience, aller à la pitié, et n'ayant rien pour le désaltérer, il lui offrit ses larmes. Mais

(1) *Lunga è l'arte d'Amor; la vita è breve*, etc.

(2) *Aperto aveva il parlamento Amore*, etc.

(3) *Di fitto verno, in temporal gelato*, etc.

(4) *Io vidi un giorno quel crudel d'Amore*, etc.

l'Amour ne voulait que du sang, et le blessa de sa flèche pour s'en abreuver, ce qui, en vérité, était aller un peu trop loin. Une autre fois encore l'Amour s'étant échappé d'auprès de sa mère, se mit à la tête de plusieurs de ses compagnons, pour faire le métier de voleur de grand chemin. Par malheur le poète tombe en son pouvoir, et l'Amour le dépouille aussitôt de tout ce qu'il possède, et surtout de son repos et de sa liberté (1). Ailleurs il nous raconte qu'un jour qu'il était sur une petite barque, assailli par la tempête et près de faire naufrage, l'Amour vint le prendre sous sa protection, l'assurant que, malgré les vents et les orages, il savait conduire les amans jusqu'au port (2).

Jusqu'ici Redi s'était borné à décrire les effets de l'amour vulgaire; il a voulu signaler dans quelques autres sonnets les bienfaits de l'amour noble, qui ne méconnait pas, comme le premier, les lois de la raison. Il emprunte ses idées à la plus haute philosophie, et son style s'élève avec elles, sans cesser d'être facile et poétique. Ainsi il nous dit que l'Amour, voyant que les hommes étaient blasés sur les merveilles de la nature dont il est l'auteur, entreprit de réveiller leur admiration, en offrant à leurs yeux des merveilles encore plus surpre-

(1) *Gran misfatti commessi aver sapea*, etc.

(2) *Tra i fieri venti d'un crudele inverno*, etc.

nantes, telles que la dame que le poëte désigne parmi les autres, et dans laquelle l'Amour venait de placer ce que le paradis renfermait de plus brillant (1). Le poëte retrace encore mieux les bienfaits de l'Amour qui l'avait fait passer de l'état sauvage à l'état de civilisation. Il se souvient que ses pensées étaient comme une horde de sauvages impatiente de tout joug, et que l'Amour les soumit à l'empire d'une beauté sage pour les apprivoiser et les diriger (2). C'est l'Amour qui d'inculte qu'il était a fait de lui un être intelligent (3); c'est l'Amour qui non-seulement le détourna de toute pensée basse et servile, mais qui lui inspira encore un style et des vers jusqu'alors inconnus pour lui. Depuis il s'est successivement élevé jusque vers les choses éternelles, et s'il a acquis un peu de gloire, cette gloire est l'ouvrage de l'Amour. C'est l'Amour enfin qui lui dicte des choses que le vulgaire ignore, et que lui-même ne sait pas assez comprendre; et toujours plus éclairé par sa dame, il s'élève si haut, qu'il pénètre des mystères qu'on ne doit point révéler aux mortels (4).

Jamais le Sonnet n'était parvenu à la hauteur

(1) *Quell' Amor, che del tatto è maestro eterno*, etc.

(2) *Quasi un popol selvaggio entro il mio cuore*, etc.

(3) *Se nullo io sono, è per virtù d'Amore*, etc.

(4) *Cose del cielo al basso volgo ignote*, etc.

où le porta Lemène, en le consacrant aux mystères les plus profonds de la théologie. Son style est ordinairement grave et aussi clair que la nature du sujet peut le permettre : on est même quelquefois tenté de croire qu'il s'exprime en vers plus aisément que d'autres ne l'ont fait en prose. L'auteur avait entrepris ce qu'aucun de ses devanciers, plus sages ou plus timides, n'avait encore osé, de donner un traité de théologie rédigé en *Sonnets*. Il crut expier ainsi ses poésies profanes. Il traita, d'après saint Thomas, des attributs de Dieu et de ses opérations intérieures et extérieures. Son recueil est divisé en sept traités, dont chacun comprend un certain nombre de sonnets, et se termine par un hymne. Dans la crainte que chacune de ces pièces n'exprime pas complètement sa pensée, il les fait précéder par une espèce de commentaire en forme de préface. On a souvent signalé quelques-uns de ses sonnets comme des chefs-d'œuvre ; mais nous y voyons l'effort et le zèle du théologien, plutôt que le génie et l'imagination du poète ; il semble même que le poète disparaisse à mesure que le théologien se montre. Le seul honneur qui lui reste, c'est d'avoir abordé un sujet aussi difficile.

Lemène avait aussi composé beaucoup de Sonnets profanes, plus ou moins remarquables par leur sujet ou par leur bizarrerie. Nous en citerons deux seulement, pour faire voir que l'auteur s'y

est également laissé aller à cet esprit théologique qui finit par le dominer dans toutes ses autres poésies. Il imagine que sa dame, étant morte, doit se trouver dans le centre immense et indivisible de l'éternité, et se plaire à contempler la douleur de son amant, dans ces lieux où tout devient un objet de plaisir (1). On trouvera encore plus étrange le sonnet où il décrit son état et celui de sa dame après leur mort (2). Il se voit lui et sa dame livrés aux flammes de l'enfer, lui pour avoir osé aimer une déesse, elle pour s'être toujours montrée cruelle. Mais tout à coup l'enfer se change en paradis, et tous deux jouissent du bonheur éternel : lui, parce qu'il voit de près la beauté de sa dame; elle, parce qu'elle peut contempler les tourmens de celui qu'elle abhorre. Il faut croire que Lemène ne voulut que s'amuser et amuser les autres; mais il est plus que douteux qu'il ait rempli la dernière condition, à la satisfaction du lecteur.

Les Sonnets de Filicaja roulent ordinairement sur des sujets de piété, tels que *la gloire mondaine, la tribulation de l'ame, son recueillement, le triomphe de soi-même, la foi, la mort, le danger des occasions, les mystères douloureux*, etc.

---

(1) *Poichè salisti, ove ogni morto aspira*, etc.

(2) *Strana [illegible]*, etc.

Nous ne prétendons pas qu'on ne puisse tirer quelque parti de ces sortes de sujets pour agrandir le domaine de la poésie; mais non pas certes à l'exemple de Filicaja, qui y cherchait des rêveries contemplatives plutôt que des inspirations poétiques. Il se montre, en général, plus érudit que poète. Il nous dira, par exemple, qu'il a profité de *ses pleurs* lorsque *son espérance* s'est tuée de ses propres mains, comme Rome *profita du sang de Lucrèce*, lorsque cette héroïne se donna elle-même la mort; qu'un grand nombre de vertus chrétiennes *se sont élevées sur les ruines de son espérance*, comme de nouveaux royaumes *s'élevèrent sur les ruines de l'empire romain*; que son ame est sourde à ses prédictions, comme le fut Troie à celles de Cassandre; qu'il veut condamner à la peine de l'ostracisme l'amour de la gloire qui s'est glissé dans la république de son ame. On trouve aussi chez lui de ces antithèses qui, lorsqu'elles sont trop fréquentes, finissent, malgré leur justesse, par fatiguer le lecteur. Ainsi il dit que *sa douleur* et lui *se consolent ensemble*, en se regardant l'un l'autre, comme jadis se consolaient *Marius et Carthage*; qu'il vivra dans la douleur, mais non dans l'esclavage; qu'il en appelle de *la fortune aveugle à la fortune douée de la vue*; qu'il la craint moins armée que désarmée, et qu'il préfère *ses vexations à ses caresses*; etc. Nous nous arrêtons sur ces défauts, parce que la plupart des

critiques italiens ne les ont pas assez fait sentir; et que le talent de Filicaja pourrait les accréditer auprès de ses admirateurs. Quoi qu'il en soit, plusieurs de ses Sonnets se font remarquer par l'importance de la pensée et par la manière dont l'auteur la développe et la colore. Tel est, sans contredit, celui où le Temps, né avec le monde, lorsque les jours et les mois commencèrent à fuir pour ne jamais s'arrêter, est comparé à un torrent impétueux et rapide qui pousse tous les êtres vivans vers le rivage de la mort, et va se perdre lui-même dans la mer immense de l'oubli. Nous pourrions en citer encore plusieurs; mais nous nous bornerons à rappeler ceux qu'il composa sur la situation de l'Italie, et sur la dégénération des Italiens. Ces sonnets sont au nombre de trois. Dans le premier (1) Filicaja déplore les maux que l'Italie doit à sa beauté; il voudrait qu'elle fût ou moins belle ou plus forte, pour que l'étranger lui retirât son amour ou la respectât davantage. Alors il ne la verrait plus revêtue d'armes qui ne lui appartiennent point, et, victorieuse ou vaincue, ne combattre que pour être esclave (2). Dans un autre, il reproche à l'Italie de recourir pour sa défense au bras de l'étranger, aussi cruel

---

(1) *Italia, Italia, o tu cui feo la sorte*, etc.

(2) *Per servir sempre, o vincitrice, o vinta.*

que ses ennemis (1), d'oublier son ancienne gloire au sein de l'oisiveté la plus humiliante, et de dormir tranquille lorsque les plus grands dangers l'environnent. « Dors, lui dit-il, vile adultère, « dors jusqu'à ce que l'épée vengeresse te réveille « enfin, et t'immole dans les bras de tes flat- « teurs (2). » Il lui annonce tous les maux qui la menacent; elle apprendra bientôt que la désunion des citoyens doit entraîner la ruine de l'empire, et que, pour en sauver une partie, il faut oser le sauver tout entier. Il remarque surtout que ce n'est pas le désordre seul qui perd l'Italie; mais elle n'est ni assez faible pour sentir la nécessité de l'union, ni assez puissante pour repousser ses ennemis (3). Elle croit en souffrant patiemment prolonger son existence, mais ce n'est pas gagner que de retarder le moment de sa perte (4). Enfin il lui prédit hautement le sort qui l'attend : « La mort « ou l'esclavage, s'écrie-t-il; qu'elle compare et « qu'elle choisisse (5). » Nous nous sommes plus

---

(1) *Dov' è, Italia, il tuo braccio? e a che ti servi,* etc.

(2) *Dormi, adultera vil, fin che omicida*
*Spada ultrice ti svegli, e sonnachiosa,*
*E nuda in braccio al tuo fedel t' uccida.*

(3) *Sono, Italia, per te discordia e morte,* etc.

(4) *Quando già dè gran monti bruna, bruna,* etc.

(5) *O servire, ò morir, pensa ed eleggi,* etc.

à rappeler ces pensées, pour convaincre autant que possible les étrangers que les poètes italiens du XVIIe siècle connaissaient et abhorraient la servitude qui pesait sur leur patrie, et pour faire sentir encore plus à ceux du XIXe, quel est le genre de poésie qu'ils devraient préférer à tout autre.

Il nous reste à dire quelque chose des Sonnets du *genre pastoral*, qui furent en vogue pendant le XVIIe siècle. Déjà dans les premières années Marini les avait accrédités; les Arcadiens les multiplièrent tellement, vers la fin, que ce genre fut, peu de temps après, presque généralement exposé à la dérision. Il serait injuste cependant de confondre dans la foule ceux qui s'y sont vraiment distingués, et surtout Benoit Menzini, encore estimé de ceux même qui sont prévenus contre ce genre de poésies. On signale, parmi ses sonnets celui où il exhorte un berger à chasser de la vigne à coups de pierres un vilain bouc qui la dévaste, avant que Bacchus ne se venge du bouc et de lui (1); et un autre dans lequel le sage Uranius conseille à deux jeunes bergers, qui avaient rêvé de batailles et de voyages, de ne songer qu'aux occupations de leur état, afin de ne rêver que de brebis et de troupeaux (2).

(1) *Quel capro maledetto ha preso in uso*, etc.

(2) *Mentre io dormia sotto quell' elce ombrosa*, etc.

On trouve aussi quelques beaux Sonnets de ce genre dans Filicaja; J.-B. Zappi étonna ses contemporains par quelques-uns de ses sonnets, qui sont autant de tableaux vraiment pittoresques, tels que celui où Judith revient avec la tête d'Holopherne au milieu de ses concitoyens (1); et ceux qui retracent le Moïse de Michel-Ange et le portrait de Raphaël peint par lui-même (2); mais nous regardons comme beaucoup meilleurs ses Sonnets *pastoraux*. On y voit Tircis qui, venant d'achever une petite corbeille, y dépose un baiser pour l'envoyer à sa Nigella (3). Le même berger rêve qu'il est métamorphosé en jeune chien, et se réveille au moment où Nigella allait l'embrasser (4). Une autre fois il se souvient qu'étant encore enfant, il avait reçu un baiser de Cloris, et il songe avec douleur que maintenant il n'en est plus aimé (5). Tous ces petits tableaux sont parlans; seulement on y trouve un peu trop d'esprit et d'artifice, deux choses qui ne doivent jamais se laisser apercevoir, surtout dans ce genre de poésie. Nous citerons, pour en donner

(1) *Alfin col teschio d'atro sangue intriso*, etc.

(2) *Chi è cos'ui, che in sì gran pietra scolto*, etc.
*Questo è 'l gran Raffaello : ecco lui ed*, etc.

(3) *Un cestellin di paglia un dì tessea*, etc.

(4) *Sognai sul far dell' alba, e mi parea*, etc.

(5) *In quell' età, ch' io misurar solea*, etc.

une preuve, ce sonnet où cent petits Amours vont, comme un essaim d'abeilles, s'arrêter sur le charmant visage de Cloris (1). Rien de plus joli que de voir ces petits êtres s'attacher les uns aux cheveux de cette belle, les autres à ses lèvres ; ceux-ci se nicher dans ses yeux, ceux-là dans ses sourcils; que d'entendre l'un d'entre eux, qui des joues et des lèvres de Cloris s'est glissé dans son sein, demander à ses compagnons : « Qui de nous maintenant est le mieux logé ? » La première impression d'un pareil tableau n'est certes pas sans quelque charme; mais le poète en perd l'effet en l'exagérant beaucoup trop.

Ce genre de sujets bucoliques ou anacréontiques donna naissance à une nouvelle forme de Sonnets qui leur était plus appropriée. On les composa de vers octenaires, disposés dans le même ordre de strophes et de rimes que les sonnets ordinaires. On a trouvé quelques exemples de cette nouvelle forme au commencement du XVI^e siècle (2); mais ce fut vers la fin du XVII^e que le comte Charles-Henri Sammartino en fit paraître quelques essais (3), qui furent aussitôt accueillis et imités par

(1) *Cento vezzosi pargoletti Amori*, etc.

(2) Voy. Crescimbeni, *Istoria*, etc. vol. 1, pag. 166, en parlant d'un certain Jean Bruno.

(3) En 1694.

les Arcadiens. A la forme près, cette sorte de sonnet n'est qu'une espèce de madrigal il; se fait remarquer par la délicatesse de l'image et la simplicité de l'expression. Nous en prendrons un exemple dans l'auteur que nous venons de citer (1). « Un ruisseau coulait avec lenteur, évitant la rencontre et le choc des cailloux; ses eaux limpides se transformaient en lis et en roses, et près de lui le Zéphyre se reposait de ses fatigues sur l'herbe couverte de rosée. Le poète vient aussi sur ses bords chercher un moment de repos; mais hélas! il y aperçoit sa bien-aimée, endormie à l'ombre d'un vert sapin; il l'appelle, elle ne lui répond point. » Il serait impossible de donner dans une traduction l'idée de la grace qui règne dans ce petit tableau.

Celui de tous les Arcadiens qui se distingua le plus dans ce genre de compositions, fut Antoine Tommasi, de Luques. Muratori, à l'exemple de Tassoni et de Castelvetro, venait de faire quelques observations sur les vers de Pétrarca; Tommassi entreprit la défense de ce poète. Quoiqu'il fût un de ses partisans, il se déclara contre les poètes érotiques; c'était faire la guerre à tout le Parnasse italien. Il priait les Muses de leur refuser toute faveur et même d'arracher les lauriers sacrés dont

(1) *Scorre al piè di balze ombrose, etc.*

ils avaient couronné leurs fronts profanes. Ce qui lui donna le plus de célébrité, ce fut un volume de sonnets, qu'il appella *Sonnets anacréontiques* (1) et qui sont autant de petites miniatures champêtres. Le poète y joue le rôle de berger, et ses tableaux sont aussi chastes que gracieux. Souvent ses allusions sont d'un grand intérêt. Ainsi, entendant les hurlemens des loups affamés, il s'empresse de rappeler son troupeau; mais des brebis lui ont été ravies; il les entend gémir, il voit partout des traces de leur sang; et pendant que les bergers s'occupent tranquillement de leurs amours, il déplore le sort de ces innocentes victimes (2). Ailleurs il s'adresse à un méchant bouc qui menait les brebis parmi les rochers les plus dangereux, comme s'il voulait les offrir à la dent des loups. Il le menace, s'il ne change de route, de le livrer aux ours ou de le précipiter du haut de la montagne, et de suspendre sa tête avec cette inscription: *Il garda mal son troupeau* (3). Nous aimons à croire que c'étaient autant de traits allégoriques contre les autorités ecclésiastiques et civiles; et si telle était en effet l'intention du poète, ces vers auraient encore plus d'intérêt pour nous.

---

(1) Lucques, 1697.

(2) *Ahi, ahimè! mandre infelici!*

(3) *Perchè mal guidò la greggia.*

La plupart des poètes lyriques de cette époque ne dédaignèrent pas de s'exercer quelquefois dans les divers genres de poésie légère. On trouve parmi les vers de Chiabrera, de Maggi, de Lemène et de Zappi des *Madrigaux* qui peuvent être comparés aux meilleurs d'Alemanni et de Strozzi. Malgré leur mérite, cette sorte de poésie ne conserva pas la faveur que leur nombre, leur perfection et la musique pour laquelle on les destinait, lui avaient fait obtenir. Toutefois, ceux qui aiment ce genre liront avec plaisir les madrigaux des auteurs que nous venons de citer.

Les Epitaphes de Chiabrera nous semblent plus intéressantes et d'un genre plus nouveau. Ce ne sont pas des épigrammes satiriques et plaisantes telles qu'en virent ce siècle et le siècle précédent; elles sont d'une nature entièrement grave et historiques, et se font remarquer par la simplicité du style, la vérité des sentimens, et plus encore par les notices biographiques et critiques qu'elles présentent sur les hommes de lettres les plus distingués du temps de l'auteur, tels que Tasso, Sperone-Speroni, Rinuccini, Baldi, Jules-Romain, Ceba, etc. Nous avons ailleurs fait observer que si l'on avait consulté les Epitaphes de Chiabrera, on n'aurait pas si longuement et si vainement disputé sur plusieurs circonstances relatives à la biographie de J-B. Vecchietti. Nous trouvons même le poète

plus exact et plus judicieux que bien des biographes qui ont parlé de ces divers personnages.

*L'Elégie* avait déjà été cultivée dans le siècle précédent, surtout par Sannazaro et l'Alemanni; mais elle le fut avec plus de succès pendant le XVII$^e$. Nous signalerons d'abord ces élégies épistolaires ou épîtres héroïques, à l'imitation des *Héroïdes* d'Ovide, dans lesquelles s'exercèrent divers poètes et spécialement Antoine Bruni, qui les éclipsa tous. Bruni, né à Casalanovo, dans la terre d'Otrante, brillait au commencement de ce siècle. Il servit en qualité de secrétaire le duc d'Urbin, et ensuite le cardinal Gessi. Souvent obligé par ses fonctions de se rendre dans plusieurs villes de l'Italie, et surtout à Rome, il s'y lia avec les hommes de lettres les plus célèbres, dont ses manières autant que ses connaissances lui conciliaient l'estime. Il fréquenta les académies, le grand monde, récitant partout ses vers et ses madrigaux. Nous avons de lui un grand nombre de poésies de différens genres, qu'on ne lit plus (1). Selon Apostolo Zeno, elles auraient encore quelque prix, si l'auteur ne se fût trop empressé de les livrer au public (2). Il

(1) Entre autres *la Selva di Parnaso*, parte I et II. Venise, 1615, in-12.

(2) Voy. les *Mémoires Mss.* d'Apostolo Zeno, dans Mazuchelli, art. *Bruni*, n. 13, 14 et 16.

mit plus d'originalité et de caractère dans ses *Epîtres héroïques*(1), et c'est la seule de ses productions qui se fasse encore remarquer. Elles firent tant d'impression sur ses contemporains, qu'on les attribua à Marini, comme si aucun autre n'eût été capable de les faire; mais Marini lui-même semble avoir démenti cette opinion, en se félicitant avec Bruni d'avoir compté son Adonis parmi les personnages qui figuraient dans ses Lettres(2). Bruni publia en même temps une lettre fort savante, adressée à Jérome Alexandro, sur les principes et la méthode qu'il avait suivis dans la composition de ses épîtres(3). Il avait emprunté ses personnages à l'histoire, à la mythologie, et même aux romans. La forme qu'il donna à ces lettres est celle des tercets, des hendécasyllabes et des octenaires entremêlés. Parmi les nombreuses éditions qu'on en fit, l'on distingue la huitième, qui parut après la mort de l'auteur (4), et dans laquelle chaque épître est accompagnée d'une gravure, d'après les dessins du Guide, du Dominiquin et d'autres maîtres fameux.

Le genre élégiaque fut particulièrement traité

(1) *Epistole eroiche, libri II*, Milan, 1626, in-12.

(2) Marini, *Lettere*, pag. 234 et 492, édit. de Baba, 1673.

(3) On la trouve dans la 2e édition, faite à Milan en 1627.

(4) Rome, 1647, in-12.

par Filicaja et par Menzini. Filicaja donna à ses Elégies le nom de *Terzine*, tercets, forme métrique adoptée communément pour l'élégie italienne. Dans une de ces compositions, intitulée *Le premier sacrifice*, l'auteur déplore son sort et celui de ses enfans (1); et se regarde comme l'artisan de leur malheur. Il se reproche de leur avoir donné le jour; mais puisqu'il les a procréés pour obéir à Dieu, il regarde l'accomplissement de ce devoir comme *un sacrifice* commandé par Dieu même. Ainsi, en immolant ses propres enfans, dans lesquels il vivait, il s'est immolé lui-même et a été à la fois le prêtre et la victime (2)! Il y a plus de naturel et de vérité dans l'élégie qu'il adresse *au Sommeil*. Le poète, las de souffrir, le supplie de venir suspendre ses peines, car il pleure pendant que tout repose dans le monde. Quatre nuits et autant de jours se sont écoulés sans qu'il ait pu fermer un seul moment les yeux; c'est en vain qu'il appelle le Sommeil; le barbare refuse de venir dans sa demeure, lors même que les religieux le chassent de leurs cloîtres pour s'occuper de leurs prières. Cependant l'Aurore ramène de nouveau le jour, et le poète n'a pas encore fermé ses paupières

---

(1) *Poichè la speme disleale e dura*, etc.

(2) *Vittima insieme, e sacerdote io fui.*

remplies de larmes. Alors il s'adresse à la Mort, qui seule peut le délivrer de ses souffrances; il espère qu'elle ne tardera pas à lui accorder ce qu'il demande en vain au Sommeil.

Menzini nous a laissé dix-sept élégies; il ne s'y borne pas à pleurer au pied d'un cyprès ou sur un tombeau; quelques-unes sont consacrées à des sujets différens, mais dans toutes il se plaint des vicissitudes de la fortune et de la méchanceté des hommes. Dans la première de ces élégies, il décrit ses premières études et ses premières affections; c'est un tableau de sa vie littéraire, qui ne fut pas heureuse. Ailleurs il se plaint, tantôt de l'Espérance, qui le trompe, lors même qu'elle lui sourit; tantôt de la Destinée, qui souvent lui a refusé jusqu'aux moyens de faire des vers. Dans une autre élégie, adressée à Filicaja, il assure que le vrai bonheur consiste dans la culture des lettres et des beaux-arts; aussi, éloigné de sa patrie, il fait entendre ses vers aux rivages étrangers. Il s'entretient avec Antoine-Marie Salvini sur l'étude de la langue italienne, avec Alexandre Marchetti sur le mérite littéraire de son siècle, avec Bellini sur les avantages de la philosophie expérimentale. Il y a plus d'intérêt encore dans l'élégie qui a pour sujet le portrait et le tombeau de Tasso (1). Pénétré à

(1) *Elegia X.*

la fois d'admiration et de pitié, Menzini arrose de ses larmes les cendres sacrées de ce grand poëte. « Près de ce tombeau, dit-il, où reposent de si « précieux restes, veille incessamment l'Amour « pudique, lui qui, enflammant Tasso du plus vif « désir de l'honneur, l'avait entièrement séparé de « la foule des poètes. » Il invite tous ceux qui l'admirent autant que lui à venir célébrer un génie dont les nymphes les plus aimables du Pô partagèrent la gloire, et que la Toscane regarde enfin comme le père et le roi des Muses. Ses larmes coulent encore avec plus d'abondance quand il songe à tout ce qu'il lui doit; c'est par lui qu'il s'est élevé jusqu'au sommet du Parnasse et qu'il en a visité les endroits les plus sacrés. Il se plaint de ne l'avoir pas connu. « Si sa seule image, dit-il, « m'inspire autant d'amour et de vénération, qu'au« rais-je donc éprouvé, si j'avais vu de près sa per« sonne? Hélas! je ne puis qu'offrir à sa cendre « mon cœur en sacrifice; et la seule consolation « qui me reste, c'est de déposer sur sa tombe mes « plaintes et mes soupirs (1). » Il est doux de voir les hommes de lettres les plus distingués de la Toscane chercher à réparer le tort que les acadé-

(1) *Or quivi solo al cener tuo m' è dato*
*Far del mio cuore un sacrificio; e solo*
*Esser nel pianto e ne' sospir beato.*

miciens de la Crusca, et surtout le chevalier Salviati, avaient déjà fait à la mémoire de Tasso.

On peut ajouter aux élégies de Menzini sa traduction des *Lamentations de Jérémie*, sous le titre de *Trénodies*. Quelle que soit la forme que le poète hébreu a donnée à ses Lamentations, ce sont dans le fond de véritables élégies. Le traducteur a souvent rendu les traits profondément pathétiques de l'original, et surtout ceux qui expriment des sentimens que l'analogie des circonstances fait encore partager aux Italiens. Jérémie, voyant ses concitoyens soumis au joug de l'ennemi, déplore le sort de Jérusalem privée de ses enfans. « Jadis mère « d'un peuple nombreux, elle voyait des provinces « et des nations entières obéir à ses lois; veuve « maintenant, elle passe les nuits dans les larmes. « Son malheur a éloigné d'elle ses anciens amis; « tous la méprisent et l'abandonnent. Ses prêtres « et ses vierges, plongés dans la misère, mêlent « leurs gémissemens aux siens, et ses enfans chéris « sont traînés dans les fers sous les yeux de leur « oppresseur. Tandis que l'ennemi profane le sanc- « tuaire, ces victimes cherchent en vain quelques « dépouilles pour se couvrir et du pain pour sou- « tenir leur existence. Que tous ceux qui regardent « en passant l'infortune de Jérusalem disent si ja- « mais ils en virent de plus grande. Un seul jour, « s'écrie-t-elle, m'a ravi mon antique majesté; le « Dieu des vengeances, fatigué de ma corruption,

« m'a fait tomber sous un joug qui doit m'acca-
« bler éternellement. Et continuant ses plaintes,
« elle tend ses mains suppliantes, mais nul ne vient
« la secourir ou la consoler, etc. » Nous avons rapporté ce morceau des *Trénodies*, pour donner une idée des beautés de cette poésie biblique, qui, en dépit du temps et des circonstances, reste toujours la même, et excite l'intérêt de toutes les nations et de tous les siècles.

D'après tout ce que nous avons dit dans ce long chapitre, nous croyons pouvoir assigner la différence qui existe entre la poésie lyrique du XVII<sup>e</sup> siècle et celle du siècle précédent. D'abord il est évident que les poètes lyriques du XVI<sup>e</sup> siècle étaient beaucoup plus nombreux que ceux dont nous venons de nous entretenir; mais il faut observer que ces derniers ne composaient que la moindre partie des poètes qui inondèrent le XVI<sup>e</sup> siècle, et dont la plupart ne furent que des Marinistes. Cependant il semble que si les poètes du XVI<sup>e</sup> siècle l'emportaient par le nombre, ceux du XVII<sup>e</sup> l'emportent à leur tour par l'originalité. On ne fit guère pendant le XVI<sup>e</sup> siècle, qu'imiter Pétrarca: depuis Bembo jusqu'à Masini l'on trouve partout la même élégance et la même correction, mais aussi les mêmes couleurs, les mêmes formes et à peu près les mêmes pensées; c'est toujours Pétrarca, moins son originalité; et cette ressemblance continuelle devient une monotonie fatigante. A

peine aperçoit-on quelque différence entre le style de Galeaz de Tarsia, de la Casa, d'Ange de Costanzo, de Tasso, et le style des autres poètes leurs contemporains; les nuances qui distinguent les quatre premiers d'entre eux de la foule, sont très légères. Mais quelle différence, plus ou moins frappante, entre le style de Chiabrera et celui de Testi, de Filicaja, et de Guidi! Aucun de ces poètes ne ressemble à l'autre. Rapprochez d'eux Redi, Maggi, Magalotti, Lemène, et vous trouvez à chacun un style tellement à lui, qu'il est impossible de le confondre avec qui que ce soit de ses contemporains.

Cette différence se fait encore plus sentir si l'on considère la variété des sujets traités par les poètes du XVII^e^ siècle. Ce qui à nos yeux établit leur supériorité, c'est qu'ils se sont souvent occupés du sort de leur patrie. Pendant le XVI^e^ siècle il n'y eut guère que Jean Guidiccioni, Louis Alemanni et quelques autres, qui déplorèrent les malheurs de l'Italie: les poètes nationaux du XVII^e^ l'emportent de beaucoup par leur nombre et par la hardiesse des vérités qu'ils ont exposées.

La variété des genres qu'ils ont traités avec plus ou moins de succès et des formes qu'ils ont introduites, ajoute encore à leur originalité. La *canzone*, qui appartient proprement à l'Italie, et dont Tasso avait donné quelques essais, s'est de plus en plus développée durant le XVII^e^ siècle. Bien que

Chiabrera et Testi se soient étudiés à suivre les traces de Pindare et d'Horace, ils introduisirent des formes nouvelles et une marche plus libre, plus large et plus variée; enfin ils préparèrent la route à Filicaja et à Guidi, qui furent, avec Pétrarca, les poètes les plus originaux qui eussent paru jusqu'alors. C'est aussi au XVII<sup>e</sup> siècle qu'on doit l'ode anacréontique et le Dithyrambe, dont on avait à peine aperçu quelque légère trace dans les siècles précédens. Nous avons même remarqué les progrès du Sonnet, qui se fit distinguer de plus en plus par la perfection de sa forme et par l'intérêt des sujets. Il me semble qu'il n'en faut pas davantage pour établir à cet égard la supériorité du XVII<sup>e</sup> siècle sur le XVI<sup>e</sup>; mais il s'en faut bien qu'il ait obtenu le même succès dans les autres genres.

# CHAPITRE XI.

Le Drame en Musique (*vulgò* le Mélodrame) au xvii<sup>e</sup> siècle. — Son influence despotique sur le théâtre italien, d'où il exile insensiblement la tragédie et la comédie proprement dites. — Octave Rinuccini donne le premier l'idée du genre, vers la fin du xvi<sup>e</sup> siècle, publie au commencement du xvii<sup>e</sup> son *Ariane* et son *Narcisse*. — Chiabrera se joint à Rinuccini et fait représenter l'*Enlèvement de Céphale*. — Campeggi s'essaie dans le Mélodrame et compose l'*Andromède*. — Octave Tronsarelli se distingue par plus de facilité et de naturel que ses prédécesseurs. — Benoît Ferrari, poète et musicien, note lui-même ses opéras. — Révolution opérée dans le mélodrame par Cicognini, vers le milieu de ce siècle. — Idée de quelques-uns de ses opéras. — Le genre *allégorique* introduit sur la scène par François Sbarra : idée de sa pièce *la Tyrannie de l'Intérêt*, et de quelques autres mélodrames. — Quelques auteurs font de vains efforts, dans les dernières années de ce siècle, pour rendre au mélodrame sa première simplicité; Guidi, entre autres, par son *Endymion*. — De l'Oratorio : Codelupi Borzani publie le premier ouvrage de ce genre en 1603. — Influence du théâtre espagnol : causes, progrès et résultats de cette révolution chez les Italiens. — Imitations plus ou moins heureuses de quelques pièces espagnoles : le plus grand nombre des poètes résistent à la contagion de l'exemple. — Michel Cervantes et Lope de Véga, chez les Espagnols, gémissent de la tyrannie du mauvais goût de leur siècle. — Calderon de la Barca s'y conforme, et achève de le corrompre par ses ouvrages. — Le théâtre italien finit par être inondé de *traductions* et d'i-

*mitations* de pièces espagnoles. — Le comédien poète Andreini : analyse détaillée de son *Adamo*, regardé long-temps comme le type du *Paradis perdu* de Milton. — La comédie *improvisée* ou *à sujet donné*.

La *Pastorale*, s'étant emparée du théâtre, donna naissance au MÉLODRAME, et celui-ci acheva ce que la pastorale avait commencé ; il fit de plus en plus disparaître, en Italie, ce qu'on appelait la bonne comédie et la bonne tragédie, et jusqu'à la pastorale elle-même. Cette nouvelle révolution alla si loin, qu'on évita jusqu'à ces noms, qui rappelaient les chefs-d'œuvre de l'art dramatique, et l'on ne toléra plus sur la scène que ce qui présentait les innovations les plus étranges, introduites par le mélodrame. Nous verrons bientôt les effets de la triste influence que ce nouveau genre exerça, pendant ce siècle, sur l'art dramatique ; mais, comme en toutes choses la nature offre souvent des compensations, nous verrons aussi comment ils contribuèrent en même temps à développer cet art si charmant, qui, né à la fin du XVI^e^ siècle, fut soumis à tous les abus du XVII^e^, jusqu'à ce qu'il sût profiter de sa longue expérience, vers le commencement du siècle suivant. Cherchons donc, au milieu de ce débordement, quels sont ceux qui par leurs essais ont, en quelque manière, servi les progrès du Mélodrame, et ne manquons pas de faire voir ensuite combien ces progrès ont été nuisibles aux autres genres dramatiques.

Octave Rinuccini avait déjà, plus que tout autre, contribué à faire naître, vers la fin du XVI^e siècle, la Mélopée moderne, par sa *Daphné* et son *Eurydice* (1). Ce poète, ami de Tasso et de Chiabrera, avait hérité de la sensibilité du premier, et imité le goût anacréontique du second; ayant vu le succès de ses premiers essais, il voulut par de nouveaux efforts attirer l'attention des Italiens vers ce genre nouveau d'invention. Il s'arracha brusquement aux délices de la cour de Paris, où il avait suivi la reine Marie de Médicis, et retourna dans son pays reprendre ses travaux littéraires. Il donna vers le commencement du XVII^e son *Ariane*, mélodrame encore meilleur que les précédens, soit par le spectacle qui l'embellit, soit par la passion qui l'anime; mais il ne s'arrêta pas là, comme on l'a dit. Si l'on en croit l'Erythrée (2), il composa une *Aréthuse;* mais ce qui est certain maintenant, c'est qu'il laissa une nouvelle fable, intitulée *Narcisse*, qu'on a récemment tirée d'un manuscrit autographe de la bibliothèque Barberini, à Rome (3). On serait tenté de croire que l'auteur, qui

(1) Voy. T. VI, pag. 473 et suiv.

(2) *Pinacotheca*, P. I, n. XXXIV.

(3) *Il Narciso, favola in musica di Ottavio Rinuccini*, découverte et publiée par le professeur Louis-Marie Rezzi, Rome, 1828, in-8°.

mourut en 1621 (1), n'y avait pas mis la dernière main. Telle qu'elle est, elle mérite d'être citée dans l'histoire de ce siècle, et c'est pour cela que nous avons cru nécessaire d'en donner une idée en passant.

Le plan de cette fable est aussi simple que les autres du même auteur. Il ne les avait divisées ni en actes ni en scènes: toutefois, on y aperçoit quelques divisions, marquées par des chœurs de différens genres. Le *Narcisse* n'a pas, comme les autres, de Prologue, ni même autant de spectacle que l'*Eurydice* et la *Daphné*; on y trouve cependant tantôt Diane et l'Amour, tantôt des chœurs de chasseurs ou de nymphes, qui viennent varier les tableaux. Ce qui le distingue encore davantage, c'est le but moral que le poète s'est proposé. Soit que la nature de sa fable le voulût ainsi; soit qu'il se fût détourné de sa carrière, il se prononce sou-

(1) Dans la *Melpomène* d'Alexandre Adimari, on avait placé l'époque de la mort de Rinuccini en 1623 (voy. Crescimbeni, *storia della volgar poesia*, vol. II, pag. 477), n. 274. Quelque autre s'est plu à la placer en 1622, parce qu'il se trouve, dit-il, quelque poésie adressée dans cette année par l'auteur à Louis XIII (voy. D. Sacchi, *Invenzione del Melodramma*, Milan, 1828). Mais ce sont toutes ses poésies qu'il dédia à ce prince, et qui furent publiées une année après sa mort, par Pierre-François, son fils, à qui il les avait recommandées en mourant. Elles furent imprimées par les Giunti, Florence, 1622, in-12.

vent contre l'Amour, dont il avait jusque là célébré la puissance. Du reste, il se fait apprécier par la douceur de son style et l'harmonie de sa versification; par la vivacité des descriptions et la noblesse de la poésie. Ce qui surtout le caractérise, c'est ce ton modéré de passion qui prête le plus à la mélodie, et que jamais il ne dépasse. On dirait qu'il évite ces emportemens tragiques, qu'il regardait comme peu favorables à l'harmonie musicale. Ainsi, lors même qu'il paraît le plus passionné, il ne cesse pas d'être aimable et gracieux, comme devrait toujours l'être le poète mélodramatique. Nous citerons, entre autres exemples, l'endroit où *Echo* raconte à sa chère *Philis* comment, en suivant *Narcisse* à la chasse, elle en est devenue éperdument amoureuse (1); et la peinture de l'état pitoyable où les refus de Narcisse ont plongé la malheureuse Nymphe (2), et le récit que font Philis et un messager, l'une de la subite disparition d'Echo (3), et l'autre de la mort et de la transfor-

(1) *Come il bel cacciator mi fù davanti*, etc.
*Sc. 1, A. I.*

(2) *Tutto dirowi in tanto*, etc.
*Sc. 2, A. III.*

(3) *Vaga di dar soccorso*, etc.
*Sc. 2, A. IV.*

mation de Narcisse (1). On remarque aussi dans cette pièce une de ces scènes ingénieuses déjà introduites dans les pastorales, et où l'écho répond à celui qui parle, en répétant la dernière partie du mot qui termine la phrase et le vers (2) : sorte de puérilité, qui n'est excusable ici que par les effets qu'elle pouvait fournir à la musique.

On a cru trouver dans l'*Eurydice* de Rinuccini quelque idée de l'*air*, tel qu'il existe aujourd'hui dans le système mélodramatique (3); d'autres ont pensé que c'était aller trop loin, et ont même prétendu qu'il n'y avait rien de tel dans l'*Eurydice*; car ce que l'Arteaga et d'autres après lui ont qualifié du nom d'*air* ne peut en aucune manière mériter ce nom, ni sous le rapport de la poésie, ni sous le rapport de la musique (4). Nous n'examinerons pas jusqu'à quel point on pourrait concilier ces deux opinions; mais, quant au *Narcisse*, il est incontestable qu'on y aperçoit quelques germes d'*airs*, et même de *Duo*, par lesquels l'auteur

---

(1) *Là dove lento mormorando scende*, etc.
*Sc.* 3, *A. V.*

(2) *Già cagion non son io de' tuoi tormenti... Menti.*
*Sc.* 2, *A. II.*

(3) T. VI, pag. 475, n. 3.

(4) Voy. *Dall' Olio*, cité par Tiraboschi, vol. VII, pag. 1819, n. 6.

passe du récitatif simple au récitatif obligé, composé de traits plus remarquables par leur mesure et par leur expression. Ne dirait-on pas également que la première scène, entre Echo et Philis, commence par une espèce de *Duo*? Leurs reparties ont quelque chose de symétrique, et dans la combinaison des vers et dans celle de la phrase. On pourrait aussi voir dans la scène suivante une espèce de *Trio*, rattaché à un chœur de nymphes, qui se plaignent, en chantant, des peines de l'amour (1); trois nymphes chantent, l'une après l'autre, chacune leur distique, et le chœur reprend ensuite en suivant le même système (2). Mais, tout en accordant encore plus d'importance qu'on ne l'a fait jusqu'ici à ces premiers essais de Rinuccini, qu'ils sont loin de ceux de Zeno et de Métastase!

Gabriel Chiabrera se joignit à Rinuccini pour tirer parti de cette nouvelle invention. Chargé par le grand-duc de Toscane, Ferdinand Ier, de travailler pour les fêtes destinées à célébrer les noces de la princesse Marie avec Henri IV, il com-

(1) *Verginelle innamorate*,
*Sconsolate*, etc.
*Per le selve andiam cantando*, etc.
*Sc. 2, A. I.*

(2) *A sì dolce armonìa*
*Sento rapir dal cor l' anima mia.*

posa l'*Enlèvement de Céphale* (1), joué le 9 octobre 1600. Jean-Baptiste dall' Olio a prétendu que ce fut le premier mélodrame représenté en public (2). On peut cependant remarquer que la première édition de l'*Eurydice* dit expressément que Rinuccini composa cette pièce pour les *noces de la reine de France et de Navarre* (3). Mais lors même qu'elle n'aurait été représentée que sur un théâtre particulier, c'est toujours à Rinuccini qu'appartient l'invention du mélodrame, et c'est à lui seul que ses contemporains et ses successeurs l'ont attribuée. Ce qui est certain, c'est que le *Céphale* de Chiabrera, quoique mis en musique par Caccini et d'autres, n'eut pas le succès de l'*Eurydice*. Quant à la poésie, il ne présente que cinq *tableaux* ou scènes, que l'auteur appelle *Actes*, précédés d'un Prologue fait par la *Poésie*, et terminés par une *Licence* (4), chantée par la *Renommée*. Le poète a plutôt voulu offrir un spectacle pompeux et varié, qu'une action intéressante : il a cherché dans la fable ce qui pouvait

(1) *Il Rapimento di Cefalo.*

(2) *Novelle letterarie di Firenze*, 1790, n. 32, pag. 498, etc.

(3) *L'Euridice, per le nozze della Regina di Francia e di Navarra*, Florence, 1600, in-4°.

(4) *Licence*. C'est une espèce d'apostrophe ou pièce de vers par laquelle le poète s'adresse soit à son Mécène, pour en faire l'éloge, soit au public, pour qu'il lui continue ses bonnes graces.

le mieux servir le décorateur et le musicien. Non-seulement on voit l'*Aurore* et *Céphale* suivi d'un chœur de chasseurs, mais aussi *Titon*, *l'Océan*, *Phébus*, *l'Amour* et leur cortége, *Mercure*, *Jupiter* lui-même, et d'autres divinités, qui viennent peupler la scène et charmer les yeux des spectateurs. Mais voilà tout ce que la pièce offre d'intéressant.

Le même poète donna à la cour des Médicis deux autres pièces du même genre, intitulées la *Veillée des Graces* (1) et *l'Amour exilé* (2). La première fut représentée au palais Pitti, dans le carnaval de 1615, et l'autre quelque temps après devant Côme II. Ami de Rinuccini et témoin des succès que ce poète avait obtenus à Florence et à Mantoue, il profita de son expérience dans ses nouveaux essais. Dans l'*Enlèvement de Céphale*, ce n'est, d'un bout à l'autre, qu'un récitatif assez monotone et dont aucune nuance ne fait distinguer les différentes parties; les chœurs même n'emploient d'autres vers que l'hendécasyllabe et le septenaire. On trouve bien quelques strophes anacréontiques dans un chœur de la *Veillée des Graces*, où tous les Amours chantent ensemble; mais quelle différence entre ces strophes et celles de Rinucci-

(1) *La veglia delle Grazie.*

(2) *L'amore sbandito*, Gênes, 1624.

ni (1)! Il est même étonnant que Chiabrera, qui a tiré de la lyre d'Anacréon des sons si mélodieux, semble si pauvre d'harmonie dans ses *Mélodrames*, qui cependant en exigeaient davantage.

A la même époque florissait Rodolphe Campeggi. Il avait acquis beaucoup de célébrité dans le genre dramatique par sa tragédie de *Tancrède* et par sa pastorale de *Philarmindo*; il voulut aussi s'essayer dans le mélodrame, et composa l'*Andromède* (2) et le *Rhin sacrificateur* (3). On a aussi de lui l'*Aurore trompée*, petite fable qui servit d'intermède à son *Philarmindo* (4), et quelques autres pièces mélodramatiques. L'*Andro-*

---

(1) Je rapporte une de ces strophes pour faire mieux sentir quelle idée avait ce poète, d'ailleurs si renommé, du chant mélodramique.

*Non mai intorni*
*L'orribil mostro,*
*Ove soggiorni*
*Il signor nostro;*
*Certo non siam ancor di piccol gloria,*
*Se innalziamo trofeo di tal vittoria.*

(2) Bologne, 1610, in-12.

(3) *Il Reno sacrificante*, ibid., 1617, in-4°.

(4) *L'Aurora ingannata*; elle parut dans la sixième édition de la *Philarminde*, Venise 1624, in-12.

*mède*, donné par l'auteur comme une tragédie régulière, se fait remarquer par l'étendue et le pathétique de la fable. Il y a des chœurs qui varient souvent les mètres dans leur chant; ils mêlent dans la même strophe des vers quinaires, septenaires et hendécasyllabes, comme dans une petite ballade du deuxième acte (1); ils emploient aussi des strophes composées de vers de quatre syllabes et terminées par un octenaire (2), et même de vers de cinq (3), qui nous paraissent encore plus appropriés au sujet. Jérôme Giacobbi mit en musique cette pièce qui inspira aux Bolonais le goût de ce genre de spectacle.

---

(1) *Placido sonno,*
*De' sensi donno*, etc.

(2) *Or che sete*
*Tutte liete,*
*Vaghe e belle*
*Damigelle,*
*Per onore*
*Celebrate il vincitore.*
*A. III.*

(3) *Come ne premi,*
*Ove ne guidi*
*Con mali estremi*
*Fra pianti e gridi,*
*Velen del core,*
*Tiranno Amore.*
*A. IV.*

On trouve quelques compositions de ce genre parmi les poésies de Testi. Nous n'en parlerions pas, si ce n'était pour discuter une opinion de Signorelli, que plusieurs ont adoptée sans examen. Quant au fond, ce ne sont que des pièces de circonstance; on célèbre dans l'une la fête de la duchesse Marie, et, dans l'autre, celle de François d'Este, duc de Modène. Dans la première on voit arriver l'un après l'autre, à la voix d'*Hesperus*, *la Nuit*, *la Religion*, *la Gloire*, *Neptune*, *l'Aurore*, *la Prudence*, *Minerve*, *le Soleil*, *les Parques*, *l'Eternité*, etc., qui font, en chantant ou en dansant, leur petit compliment à la princesse. Hespérus fait danser des crépuscules ailés; Neptune, des nymphes conduites par Glaucus; Minerve, des Amazones, et l'*Eternité*, des Génies descendus des sphères célestes. De même, pour célébrer François d'Este, on fait venir successivement *Cérès*, *Pan*, *Diane*, *Pomone*, *Bacchus* et *Borée*, qui lui offrent des présens relatifs à leurs diverses attributions. Leurs chants sont une suite de madrigaux, précédés et terminés par un chœur. On voit que l'invention de ces pièces est bien mesquine; et cependant elles ont été très souvent imitées, comme le spectacle le plus propre à flatter la vanité des princes et à exercer la servilité des poètes.

Quant aux formes les mieux appropriées à la musique, la première de ces deux compositions présente aussi le mélange de vers septenaires et

hendécasyllabes, sans aucune différence entre les personnages et les chœurs, ce qui met le poète au-dessous de ceux qui l'avaient précédé. Dans la seconde, Signorelli a aperçu de ces petits airs anacréontiques que quelque temps après Cicognini introduisit dans ses drames (1). Nous verrons bientôt ce qui appartient proprement à Cicognini; examinons maintenant ce que Testi peut réclamer. Un chœur de divinités ouvre la pièce, en chantant une strophe composée de huit vers de cinq syllabes (2). A cette première strophe en succèdent deux autres, chacune de quatre vers octenaires (3). Tout le reste est écrit dans le mètre accoutumé du récitatif, à l'exception du dernier chœur, qui chante trois strophes de suite, chacune de cinq octenaires (4).

Mais celui à qui Signorelli n'a pas donné l'attention qu'il méritait (5), et qui améliora tant soit peu le système des *Airs* avant Cicognini et Testi fut-

(1) *Storia de' teatri*, T. IV, pag. 321.

(2) *Di rai più belli*
*Cinto i capelli*
*Il dio di Delo*
*Rida nel cielo*, etc.

(3) *Del cald' Austro a' fiati gravi*, etc.

(4) *Filatrici sempiterne*, etc.

(5) *Storia de teatri*, loc. cit. pag. 323.

même, fut Octave Tronsarelli; né à Rome, d'une famille originaire de France, Tronsarelli fit ses premières études sous la direction des Jésuites et spécialement des PP. Strada, Stefonio et Alciati; cultiva la jurisprudence, et s'adonna surtout à la poésie. Il se fit connaître de très bonne heure parmi les *Humoristes*, et plus encore parmi les *Ordinati* qu'il préféra aux premiers, et composa des vers jusqu'en 1641, année de sa mort. On a de lui divers ouvrages de différens genres, parmi lesquels on distingue quelques petits poèmes sous le titre de *Fables* (1), et le *Constantin*, poème héroïque (2); mais c'est à ses mélodrames qu'il faut donner un instant notre attention. Ils sont au nombre de plus de trente; quelques-uns ne sont que des intermèdes (3). L'auteur les publia tous réunis sous le titre de *Drames pour la musique* (4). On a signalé la *Chaîne d'Adonis*, faite à l'école de Marini, le *Phaéton* et la *Création du monde*. A l'exemple de Rinuccini, il emprunta la plupart de ses sujets à la mythologie, pour pouvoir déployer le luxe des décorations et les ressorts du merveilleux. Ainsi il présenta les fables de

(1) *Favole*, Rome, 1626, in-4°.

(2) *Il Costantino*, Rome, 1629, in-8°.

(3) Voyez-en le catalogue dans Quadrio, *storia*, etc. T. V, pag. 464.

(4) *Drammi musicali*, Rome, 1632, in-12.

*Narcisse*, de la *Syrène*, de *Marsias*, de *Minos*, de *Parthenope*, etc. D'autres sont tirés des chroniques romanesques, tels que le *Retour d'Angélique*, *Renaud prisonnier*; et quelques-uns même de la Bible, tels que la *Fille de Jephté*, *Pharaon noyé* et les *Funérailles du Christ*.

Tronsarelli se faisait gloire d'avoir imité la Muse mélodieuse de Terpandre. Il tâcha de se faire distinguer surtout par la douceur, par la concision et la clarté, qu'il regardait comme les trois qualités essentielles de la poésie mélodramatique. On trouve en effet dans ses pièces beaucoup de naturel et de facilité; mais ce qu'on n'y remarque pas assez, c'est la variété des rhythmes et des mètres, plus ou moins différens du récitatif ordinaire.

Depuis 1623 parurent successivement les mélodrames d'André Salvadori, de Florence, au nombre de seize. Il publia aussi d'autres poésies de différens genres, même quelques poèmes; elles méritèrent les éloges du cardinal Pallavicino. Ce qui nous paraît plus remarquable, c'est son opinion au sujet de l'exorde de l'épopée. Des rhéteurs oisifs se disputaient sérieusement de son temps sur la question de savoir s'il fallait le commencer par un verbe, par un nom ou par une préposition. Salvadori osa soutenir non-seulement qu'il est indifférent de débuter par l'un ou par l'autre, mais encore (ce qui est plus important) qu'on peut se dispenser de tout exorde, et entrer de suite en

matière (1). Salvadori a donné aussi des conseils à ceux qui cultivaient comme lui l'art mélodramatique ; il recommandait la brieveté dans le nombre des scènes et dans les scènes elles-mêmes, afin de laisser à la musique tout le développement de ses richesses. Il voulait que chaque scène eût son *Air*, que les acteurs ne fussent ni moins de quatre, ni plus de sept, et que chacun eût une voix différente. Ses observations, résultat de sa longue pratique, faisaient sentir combien il est nécessaire que le compositeur et le poète connaissent l'un la poésie et l'autre la musique (2) : c'est tout ce que nous pouvons citer de mieux de cet écrivain.

Benoît Ferrari, né à Reggio, en 1597, profita des conseils de Salvadori, et étudia à la fois la poésie et la musique, pour *noter* lui-même ses Opéras. Il devint très bon musicien, et surtout si fort sur le théorbe, qu'on le surnomma, du nom de cet instrument, *della Tiorba*. Grâce à son talent comme compositeur, il fit applaudir partout ses diverses productions qui ne l'eussent probablement pas été sous le rapport de la poésie. On les représenta, et toujours avec succès, à Venise, à Bologne, à Mo-

(1) C'est ainsi qu'on a commencé sans exorde, le poème *I Lombardi*...... et l'on a prétendu que c'était un privilége exclusivement réservé au romantisme de nos jours.

(2) Voy. Salvadori, à l'endroit où il traite du *Mélodrame*, Part. II, ch. 7.

dène, à Parme, à Plaisance et dans les autres villes d'Italie, et même en Allemagne. Il fut le premier, dit-on, qui fit goûter aux Vénitiens le mélodrame, en faisant représenter, en 1637, l'*Andromède* sur le théâtre de Saint-Cassien (1), par une troupe de musiciens qu'il dirigea lui-même (2). Ses opéras imprimés sont au nombre de sept (3); plusieurs autres sont inédits. Il dit, dans une requête adressée vers 1674 au duc de Modène, François II, qu'il en avait composé plus de quinze (4). Ce compositeur-poète mourut en 1681, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

Nous ne pouvons refuser dans cette histoire une mention au jeune poète Jean Faustini, de Venise. Il mourut en 1655, âgé seulement de trente-deux ans, et depuis l'âge de dix-huit ans il fit représenter quatorze mélodrames, et il en laissa imparfaits plusieurs qui furent achevés par d'autres (5).

Nous voici arrivés à Hyacinthe-André Cicognini,

---

(1) *L'Andromeda*, Venise, 1637, in-12.

(2) Voy. la Préface.

(3) *Poesie dramatiche di Benedetto Ferrari*, Milan, 1644 et 1659; et Plaisance, 1651, in-12. Les deux mélodrames suivans manquent à ces éditions : *L'Inganno d'Amore*, Ratisbonne, 1653, in-4°; *Licasta*, Parme, 1664, in-8°.

(4) Tiraboschi, *Biblioteca modenese*.

(5) Quadrio, *Storia e Ragione*, etc. T. V, pag. 466.

qu'on a généralement désigné comme le premier inventeur des *Airs* dans l'opéra. Ce que nous avons remarqué jusqu'ici nous empêche de lui accorder exclusivement ce titre de gloire; mais il est certain qu'il améliora beaucoup ce qu'avaient fait ses devanciers. André Cicognini, de Florence, était fils de Jacques Cicognini, jurisconsulte et poète assez distingué de son temps. Signorelli les a pris tous deux pour la même personne (1); mais ils n'eurent de commun que le goût pour la poésie dramatique. Pour les faire distinguer encore mieux, et pour montrer l'influence que le père exerça sur le fils, nous remarquerons en passant que Jacques acquit quelque célébrité par ses diverses poésies. Il ne faut pas oublier que, dans une de ses *canzoni*, il chanta les louanges du célèbre Galileo; et, ce qui est encore plus digne d'attention, qu'il la publia à l'époque où ce grand philosophe était menacé et mis en jugement par la Sainte-Inquisition de Rome (2). La plupart de ses productions sont dramatiques, et quelques-unes furent destinées à la musique. Il cultivait surtout l'art du comédien, et il n'y eut pas un acteur de quelque célébrité qui

(1) *Storia di teatri*, T. VI, pag. 340.

(2) *Canzone in laude del famoso Galileo Galilei.* Florence, 1631. On la trouve dans les *Notizie degli aggrandimenti delle scienze fisiche*. T. II, pag. 118.

ne fût son ami. On a même dit qu'il admirait tellement un comédien très célèbre de son temps, surnommé *Frittellino*, que, dans l'espoir de conserver le talent de cet acteur, il lui confia l'éducation de son fils. Nous ne savons si ce fils fut André; ce qui est certain c'est que celui-ci alla plus loin que son père dans la carrière dramatique.

S'étant rendu de Florence à Venise, où il vécut jusqu'en 1660, André Cicognini inonda en peu de temps l'Italie de ses diverses pièces. On en compte plus de trente (1). Nous parlerons bientôt de leur caractère et de l'influence qu'elles exercèrent sur le théâtre italien. Occupons-nous maintenant de ses opéras.

Nous avons vu ce qu'était le mélodrame au commencement de ce siècle : voyons à présent ce qu'il était devenu au milieu du même siècle, surtout entre les mains de Cicognini, dont les productions jetèrent à cette époque un grand éclat. Il fit paraître le *Célius*, le *Jason*, l'*Oronthée* et les *Amours d'Alexandre et de Roxane*. On a cru généralement que ce poète avait le premier donné à cette sorte de drames un caractère héroïque et politique. Crescembeni avait accrédité cette opinion, quoiqu'il eût avoué avoir aperçu quelques traces de cette nouvelle manière dans quelques opéras de Jules

(1) Quadrio, *Storia e Ragione*, etc. T. IV, pag. 114.

Strozzi, d'Octave Tronsarelli et de Marc-Antoine Tirabosco (1). Il faut croire que cet historien n'avait pas connu tous les mélodrames de cette époque; il aurait su qu'on avait déjà fait chanter sur la scène *Énée* et *Didon* (2), *Ulyse* et *Achille* (3), *Jason* et *Hipsipyle* (4), *Jules-César* (5), puis encore *Ulysse* (6). On pourrait même trouver d'autres pièces de ce genre, avant le *Jason* et l'*Alexandre* de Cicognini. Disons donc, pour plus d'exactitude, que les poètes mélodramatiques avaient d'abord emprunté à la mythologie, ou même à l'histoire héroïque, les sujets qui se pliaient le plus au caractère pastoral; mais que, bien avant Cicognini, le mélodrame avait pris le caractère héroïque et politique. Ce qui semble appartenir en propre à ce poète, c'est plutôt le mélange du tragique et du comique, du sérieux et du burlesque, la réunion grotesque de tous les caractères les plus incompa-

---

(1) *Storia è bellezza della volgar poesia*, vol. I, pag. 295, et vol. VI, pag. 106.

(2) *La Didone abbandonata*, d'André Salvadori, parmi ses ouvrages; et la *Didone* de Jean-François Businello.

(3) *La Trompa d'Ulisse*, de Jules-Antoine Ridolfi, Rome, 1641.

(4) *Gli Amori di Giasone e d'Issifile*, d'Horace Persiani, Venise, 1642.

(5) Voy. les œuvres de Businello, Venise, 1656, in-12.

(6) *Il Ritorno d'Ulisse*, et *l'Ulisse errante*, de Jacques Badoaro, imprimés à Venise, l'un en 1641 et l'autre en 1644.

tibles, et cette richesse et cette variété d'airs et de morceaux d'ensemble qu'on n'avait pas encore entendus dans les mélodrames. Malheureusement, s'il travailla d'un côté au perfectionnement de la moderne mélopée, il contribua, de l'autre, à la corruption totale de tous les genres dramatiques.

Le premier mélodrame de Cicognini fut le *Celio* (1), dont voici en peu de mots le sujet. Celio, fils de *don Gaston*, fait l'amour avec *Zoraïde*, reine des Maures, et avec *Isabelle*, sa souveraine. Il ne se fait pas scrupule d'amener cette dernière de Madrid chez Zoraïde, à Malaga, pour jouir plus librement de l'une et de l'autre; ce qui dénature tellement le caractère d'Isabelle, qu'on est loin de reconnaître en elle cette célèbre reine de Castille. Il se révolte contre son roi, accuse son père d'avoir vendu au roi sa propre femme, promet à Zoraïde de le poursuivre et d'abjurer sa propre croyance; et, lorsqu'il se croit sûr de sa conquête, Zoraïde, convaincue de sa perfidie, le maudit, le condamne aux galères, et, pour achever sa vengeance, embrasse la religion chrétienne. On voit par la nature de ces accidens quelle était la source où Cicognini puisait ses inventions. Pour le faire encore mieux connaître, nous allons donner une idée d'une scène où don Gaston dispute avec Zoraïde sur

(1) Florence, 1646.

la vérité de la religion chrétienne; car Zoraïde tenait autant à celle de Mahomet que don Gaston à celle du Christ. Il conjure Zoraïde pour qu'elle lui livre son fils Celio et la reine Isabelle; et Zoraïde oppose à ses prières l'intérêt qui l'anime pour sa propre religion. Il a beau lui dire que le ciel réprouve la rébellion d'un sujet et le libertinage d'une reine, Zoraïde lui répond que ce sont là des scrupules trop chrétiens. Don Gaston alors ne peut comprendre pourquoi Mahomet a permis le libertinage à ses peuples; et Zoraïde, qui reproche au christianisme de condamner l'adultère, dit que celui qui a reçu du ciel le don de prophétie ne peut se tromper. — « Ainsi donc, reprend don Gaston, vous tenez pour vrai tout ce qu'a dit Mahomet? — Sans doute, puisque c'était un prophète divin. — Il n'a donc pas menti lorsqu'il a aussi appelé notre Christ prophète? — Il n'a jamais menti. »

De là, don Gaston, argumentant toujours en forme, conclut que son Christ est un vrai Dieu; et, voyant Zoraïde embarrassée, il fait tous ses efforts pour achever sa conversion. Mais ce qui est encore plus merveilleux, Zoraïde ne renonce à la religion de Mahomet que lorsqu'elle s'aperçoit de la perfidie de son amant, circonstance qui aurait dû plutôt lui rendre odieuse la religion des chrétiens.

Outre les divers personnages réels qui figurent dans son mélodrame, le poète introduit parfois des personnages allégoriques. Non-seulement il

présente dans le prologue la *Vengeance*, la *Fureur*, la *Rébellion*, l'*Amour*, *Astrée*, etc., mais il fait encore reparaître, à la fin du premier acte, ainsi qu'à la fin de la pièce, quelques-uns de ces êtres chantant et dansant avec de petits Amours et des monstres. Entre autres singularités, on entend dans ce mélodrame un chœur de sapeurs qui, après avoir travaillé dans un marais peuplé de grenouilles, se mettent à chanter et à danser avec elles; et le poète ne perd pas l'occasion d'imiter dans ses vers le coassement de ces nymphes aquatiques (1). On distingue aussi une sorte de duo, qui se terminé par un trio entre Celio, Isabelle et Alarco (2); mais c'est surtout dans le *Jason*, que Cicognini prodigue ses bizarreries et ses couplets.

Cet opéra parut à Venise, en 1649: ce fut celui qui captiva le plus l'attention des Italiens, et qui, malgré ses extravagances, ajouta un nouveau degré de perfectionnement à la mélopée moderne. *Apollon* et l'*Amour* font le Prologue: grande dispute entre eux, car l'un favorise le mariage de *Jason*

---

(1) RANE. *Quaquaqua, quaquaqua.*
ALARCO. *Sentite, che vi sgridano;*
*Su su tornate in là.*
RANE. *Quaquaqua, quaquaqua.*
*Sc. 5, A. II.*

(2) *Sc. 6, A. II.*

avec *Médée*, et l'autre celui de *Jason* avec *Hypsipyle*. Ils terminent par un duo, où les mètres différens se succèdent, plutôt par caprice que pour servir la mélodie. Chacun des deux personnages répète la rime et la mesure de l'autre ; ils passent de l'hendécasyllabe au septenaire, du septenaire au quaternaire, puis à l'octenaire, et reviennent au quaternaire et à l'hendécasyllabe. Mais les morceaux de ce genre qu'on trouve dans ce mélodrame se font remarquer, non-seulement par leur nombre, mais encore par la richesse et la facilité de leur harmonie. Tantôt c'est un *air*, tantôt un *duo*, tantôt un *rondeau* qui nous arrête. Sous ce rapport, Cicognini se distingue tellement de tous ses devanciers, qu'on ne peut lui refuser le titre d'inventeur. Malheureusement, il se livre aux bizarreries les plus choquantes, et souvent de beaux vers enrichissent les allusions et les images les plus plates ou les plus licencieuses.

Quelque chose de plus singulier encore, c'est que le poète prête souvent le ton le plus étrange aux personnages les plus graves. *Egée*, ne pouvant toucher le cœur de *Médée*, la supplie du moins de lui donner la mort (1). Médée s'apprête à le satisfaire, et pendant qu'elle saisit son poignard

---

(1) *Sc.* 4, *A. I.*

et qu'Egée attend qu'elle le frappe, ils chantent une espèce de duo qui se termine par un éclat de rire (1). Ailleurs Médée se plaît à raconter ses intrigues, et sa nourrice ne rougit pas de faire observer que les jeunes filles, avant de devenir femmes, s'exercent à remplir les fonctions de mère. Elle va même jusqu'à dire qu'ayant été attaquée d'une fièvre amoureuse, elle embrassa un jeune homme, non avec une intention criminelle, mais seulement pour raison de santé (2). Au milieu toutefois de ces scènes scandaleuses, on rencontre des situations d'un grand effet. Telle est la scène où Médée appelle les démons au secours de Jason (3). C'est un morceau dithyrambique dans lequel le mètre change à mesure que les divers

---

(1) MEDEA. *Ecco il ferro....*
EGEO. *Ecco il core....*
MEDEA. *Pronto a ferir....*
EGEO. *Pronto a morir....*
MEDEA. *E' già la destra all' inclemenza adatto.*
*Egeo, ti sveno....*
EGEO. *Io moro !...* — MEDEO. *Ah tu sei matto.*

(2) *Così non feci ingiuria*
*Alla mia castità:*
*Errai per sanità,*
*Non per lussuria.*
*Sc. 12, A. I.*

(3) *Sc. 14, A. I.*

sentimens se succèdent (1). Une autre scène qui prête beaucoup à la musique, est celle où Jason et Médée, enivrés de plaisir, s'endorment en chantant dans une campagne émaillée de fleurs (2).

Le reste n'est qu'un tissu d'extravagances les plus invraisemblables. Jason entretient depuis deux ans un commerce secret avec Médée; il en a eu deux enfans, et il ne sait pas encore qui elle est. Médée contribue à la conquête de la Toison-d'Or, s'enfuit de Colchos, arrive à Lemnos, et ordonne à Jason de faire mourir sa femme *Hypsipyle*, qui le réclamait. Jason charge *Besso* de jeter Hypsipyle dans la mer, et Besso, trompé par l'obscurité de la nuit, y jette Médée; Egée, dont elle a repoussé les hommages, la sauve, et, brûlant de la venger, il va trouver Jason endormi, pour le poignarder; Hypsipyle lui arrache le poignard, et Jason, qui s'est réveillé, la voyant armée, la prend pour son assassin. Dans cet état de choses, Besso vient déclarer le quiproquo qu'il a commis, et alors tout s'arrange: Médée pardonne à Jason, l'oblige à reprendre

(1) *Già questa verga io scoto,*
*Già percoto*
*Il suol con piè...*
*Orridi — demoni —*
*Spiriti — d'Erebo —*
*Volate a me,* etc.

(2) *Sc.* I, *A. III.*

Hypsipyle, sa première femme, et se marie avec Egée. Tel est ce mélodrame, qui a fait époque dans l'histoire de la littérature italienne, et que Crescimbeni même, vers le commencement du XVIII^e^ siècle, désignait comme la composition la plus parfaite dans ce genre (1). Nous ne parlerons pas de l'*Oronthée* (2), ni des *Amours d'Alexandre* (3), car ces deux pièces ont les mêmes défauts et les mêmes qualités que Jason.

Les innovations, pour ne pas dire les étrangetés de Cicognini, furent encore imitées pendant la seconde moitié du XVII^e^ siècle. Au milieu de ses imperfections, on vit le mélodrame s'approcher de plus en plus du genre historique, et de ce type de perfection qu'il devait atteindre dans le siècle suivant. Nicolas Minati, de Bergame, poète au service de l'empereur, donna, depuis 1650, environ vingt Opéras, dont les sujets étaient pour la plupart tirés de l'histoire. Ainsi il fit paraître sur la scène *Xercès*, *Antiochus*, *Scipion l'Africain*, *Mutius Scévola*, *Séleucus*, *Pompée*, *Séjan*, les *Sabines*, *Léonidas*, etc.

A la même époque, Aurelio Aureli, de Venise, poète de la cour de Parme, porta encore plus loin

(1) *Della bellezza della volgar poesia*, vol. VI, pag. 106.
(2) Venise, 1649, in-12.
(3) Venise, 1651, etc.

le goût dominant de son siècle, quoiqu'il affectât de le condamner. Mazzuchelli cite de lui jusqu'à trente-six pièces dramatiques (1), et Quadrio en a même porté le nombre à quarante (2). Il mit aussi en scène des héros historiques, tels que *Rosamonde*, *Héliogabale*, *Artaxerce*, *Claudius*, *César*, *Alexandre*, *Alcibiade*, *Pompée*, *Crésus*, etc.; mais il n'abandonna pas le domaine de la mythologie et de la fable, et souvent il les mêla avec l'histoire. Nous signalons seulement les *Travaux d'Hercule*, mélodrame qui, ayant coûté à l'auteur, comme il le dit lui-même, beaucoup de temps et de soins, doit mieux faire connaître son caractère et celui de son époque. Il avoue d'abord qu'il n'écrivait que pour obéir aux ordres ou aux caprices d'autrui; il voyait qu'on ne pouvait attendre l'immortalité d'un genre d'ouvrages qui, destinés à la musique, forçaient le poète de tout sacrifier à la futilité de l'*air*, et dont le succès dépendait souvent de la voix et du talent de l'acteur. Néanmoins, il faisait tous ses efforts pour contenter le public, et surtout les Vénitiens, qui ne savaient plus eux-mêmes ce qu'ils voulaient. On ne sait plus, disait-il, si le mélodrame est fait pour les yeux ou pour l'oreille. Ne voulant donc pas déplaire à ses con-

---

(1) *Scrittori d'Italia*, P. I, vol. II, pag. 1273.

(2) *Storia e Ragione*, etc. T. V, pag. 469.

temporains, il commença par donner à sa pièce jusqu'à trente-deux personnages, sans compter les chœurs. On y trouve des dieux, des héros, des bouffons, Jupiter, Apollon, Junon, Vénus, Prométhée, Achéloüs, Persée, et même des êtres allégoriques, comme la *Renommée*, l'*Harmonie*, le *Plaisir*; il y a aussi un Nain et quelques autres personnages semblables.

Peut-être un cardinal, depuis pape, Jules Rospigliosi, aurait-il arrêté par son autorité et son exemple ce genre de corruption, s'il n'eût pas abandonné le Parnasse pour l'Eglise. Né à Pistoia, en 1600, à peine initié dans les lettres et dans les sciences, il s'adonna de préférence à la poésie, et surtout à la poésie dramatique. Il associait à la lecture des poëtes anciens celle de Platon, d'Aristote, de Xénophon et de Plutarque; et c'est sur les uns et les autres qu'il tâchait de former sa manière de penser et d'écrire. Jeune encore il publia quelques poésies lyriques qui le firent remarquer parmi les poëtes les plus renommés de son temps. Il composa une tragédie intitulée *Adraste* (1); mais ses meilleurs ouvrages sont ses *Mélodrames*, qu'on représenta à Rome dans la maison Barberini, sous la direction du célèbre architecte Bernini, qui se chargea des décorations. Ces drames sont au nombre de

(1) Elle se trouve dans la bibliothèque Fabroni, à Pistoia. Voy. Fabroni, *Vitæ Italorum*, vol. II, pag. 8.

sept : *le Palais enchanté*, *les Armes et les Amours*, *l'Art comique du ciel*, *la Vie humaine*, *Du mal le bien*, *Saint-Boniface* et *Saint-Alexis* (1). Tous se trouvent manuscrits, en plusieurs volumes, à Rome, dans la bibliothèque Ottoboni. Crescimbeni plaçait l'auteur au-dessus de tous les poètes mélodramatiques du XVII^e^ siècle (2). Il regrettait même que ses mélodrames ne fussent pas imprimés ; car aussitôt que Rospigliosi eût été élevé, en 1632, au cardinalat, occupé d'affaires d'une toute autre importance, et qui toutes appartiennent à la vie de Clément IX, il oublia ses études poétiques et ses mélodrames. Nous ne connaissons ses productions théâtrales que par un petit échantillon qui prouverait que son style était très harmonieux ; c'est un de ses *Airs*. Laurent Magalotti se faisait un plaisir de le répéter souvent ; il trouvait, dans les quatre vers qui le composent, tant de mots, d'images, de rhythmes, d'accens artistement arrangés, qu'il en demeurait extasié (3). On ne saurait en

(1) *Il Palazzo incantato; l'Armi egli Amori; La comica del cielo; la Vita umana; Dal Male il Bene. S. Bonifazio; S. Alessio.*

(2) *Storia della volgar poesia*, vol. II, pag. 497.

(3) Magalotti cite cet air dans la vingtième de ses *Lettere scientifiche*.

*Vaghi fiori, già sparsi di gelo,*
*Fanno pompa di rara beltà,*
*E di perle cadute del cielo*
*Ogni rosa conchiglia si fa.*

effet imaginer un modèle de rhythme plus favorable à la musique. Ce qui est encore plus étonnant, c'est que si Rospigliosi composa ses mélodrames avant d'avoir été élu cardinal, et si son style répond à l'essai que nous venons de citer, non-seulement il devança Tronsarelli et Rinuccini, mais il est encore supérieur à ces deux poètes et à la plupart de ses successeurs.

Malheureusement ses drames n'ayant jamais été exposés sur les théâtres publics, il n'exerça aucune influence sur ses contemporains, qui continuèrent à suivre la route qu'ils avaient prise. On peut, toutefois, distinguer dans la foule, du moins pour le nombre de leurs productions, le comte François Berni, de Ferrare, Mathieu Noris, de Venise, Jules-César Corradi, de Parme, et Jean-André Moniglia, de Florence. On a de Noris jusqu'à quarante pièces, presque toutes tirées de l'histoire. Nous citerons entre autres la *Zénobia*, *Numa-Pompilius*, *Coriolan*, *Caton*, *Titus-Manlius*, pour prouver que des sujets qui ont acquis depuis tant d'importance avaient été traités long-temps auparavant. Noris chercha aussi de nouveaux sujets dans l'histoire du moyen-âge, et mit sur la scène *Attila*, *Totila*, *Charles, roi d'Italie*, *Ricimer, roi des Vandales*, *Bérenger, roi d'Italie*, etc. Mais qu'importe aujourd'hui à sa réputation qu'il ait été heureux dans le choix de ses sujets, si l'avantage qu'ils pouvaient lui offrir

est détruit par un style et un rhythme imparfait et par les vices de la composition?

On a de Corradi vingt-trois mélodrames, la plupart historiques; quelques-uns du genre comique. *La Division du monde*, drame sérieux, fit une grande impression par l'éclat de ses décorations. L'auteur se distingue par un style plus rapide et plus musical que celui de la plupart de ses contemporains.

Nous exhumerons de la foule de ces auteurs, et de tant d'autres qui ne méritent aucune attention, François Sbarra, de Lucques, poète au service de l'empereur Léopold, et qui introduisit et mit en vogue sur la scène le genre allégorique. Cependant il a traité quelques sujets historiques; tel est l'*Alexandre vainqueur de lui-même* (1), où l'on voit tour à tour des courtisans, des philosophes et des bouffons se mêler des amours d'Alexandre, pendant que celui-ci, maître de la belle Campaspe, se décide à la rendre à Apelle qui l'avait choisie pour modèle de sa Vénus. On y voit les mêmes défauts que dans les autres Opéras du même genre. Occupons-nous plutôt de ses mélodrames allégoriques, dont la singularité mérite quelque attention.

Le premier et le plus remarquable, du moins

(1) *Alessandro vincitor di se stesso*, Venise, 1651.

par son étendue, est la *Tyrannie de l'intérêt* (1). Il est bon d'apprendre de l'auteur lui-même quelle était son intention. Il a voulu, dit-il, être utile au public, et non se borner à l'amuser. C'est pour cela qu'il dédaigne de suivre l'exemple de la plupart des poètes, qui ne font que le flatter et le tromper; aussi a-t-il entrepris de nous faire connaître les principes et les procédés de l'*Intérêt*. Il nous le présente d'abord sous le nom de *Raison d'état*, et suivi de ses satellites, triomphant de l'*Entendement* et *de la Vertu*, sa femme, qui vivaient en paix dans leur domaine. L'Intérêt corrompt d'abord tous leurs courtisans, êtres de raison, personnifiés comme eux, tels que *la Volonté*, sœur de l'Entendement, *le Bien public*, secrétaire d'état, *le bon Génie* et *le mauvais Génie*, conseillers d'état, *la Sincérité*, première dame de la reine, etc. Du côté de l'Intérêt on voit *la Malice*, sorcière sous le nom de *Politique*, l'*Artifice* et l'*Hypocrisie*, ses enfans chéries, *le Vice*, l'*Adulation*, etc. La scène qui souvre pour ces singuliers personnages se trouve limitée dans la sphère du *Libre-Arbitre*. Ainsi *la Raison d'état*, ou l'Intérêt, emploie tous les moyens possibles pour trahir et asservir l'*Entendement*; il le détache de *la Vertu*, son épouse, qu'il fait passer pour infidèle, et le pousse jusqu'à

(1) *La Tirannide dell' Interesse*, Lucques, 1654.

l'empoisonner; et, quand il l'a privé de tous ses amis et de ses conseillers les plus dévoués, il l'assassine et s'empare de son trône. Tel est le plan général de cet étrange composition, où l'on distingue, malgré sa bizarrerie, quelques peintures, aussi hardies que vraies, de l'esprit qui dominait alors dans les cours. En voici quelques exemples.

L'Amour paraît dans le Prologue, mais non tel qu'on nous le représente communément; ses yeux ne sont plus couverts d'un bandeau; au lieu d'un carquois, il porte une bourse remplie de doublons. Il veut voir clair dans ses affaires, et, puisque le monde a changé de mœurs, il a, lui, changé d'armes (1). Il donne en même temps un aperçu de la pièce, et nous fait entendre que l'Intérêt seul domine partout; et, pour mieux le prouver, il porte l'attribut de ce dieu, qui est une bourse remplie d'or.

L'un des tableaux qui a le plus attiré notre attention, c'est celui de l'*Hypocrisie*. Elle possède l'art de faire croire aux autres tout ce qu'elle veut, même les choses les plus étranges et les plus absurdes; aussi sa mère, *la Malice*, qui sait ce qu'elle vaut, l'engage à bien servir l'Intérêt. L'Hypocrisie

---

(1) *Cangia il mondo costumi, io cangio l'armi;*
*Aperti ho gli occhi, e non vò più bendarmi.*

lui répond de son zèle et de son obéissance. Couverte d'un manteau de *pénitent*, et fréquentant les églises, elle trompe d'abord quelques hommes de bien, pour attirer dans ses filets la multitude toujours ignorante et crédule (1). Bientôt elle est reconnue par *le Vice*, qui la félicite d'avoir repris son ancien habit qu'on lui avait emprunté, et lui recommande de ne plus le quitter, car il peut mieux que tout servir leurs projets (2). Quelqu'un survient; c'est le mauvais Génie; et tout à coup l'Hypocrisie change de ton et de langage : elle gourmande le Vice et cherche à le ramener dans la bonne voie. « Oh ! mon fils ! lui dit-elle, que tu « es éloigné du chemin du ciel ! Celui que tu prends « te mène à la perdition. Change de conduite et suis « mes conseils. » En vain le mauvais Génie lui fait observer que le lieu où elle se trouve n'est pas propre pour de pareils sermons; elle lui répond humblement « qu'elle n'ose ni ne peut aspirer à remplir ce saint ministère, mais qu'elle se borne à faire, par charité, quelques réprimandes fraternelles, prête à oublier ses propres affaires lorsqu'il s'agit du salut d'autrui. Et bien que l'on dise que ce n'est pas là l'occupation des cours, elle ne cessera pas de remplir partout ses devoirs, en remet-

---

(1) *Sc.* 12, *A. II.*
(2) *Sc.* 13, *A. II.*

tant, par ses conseils, quelques ames sur la voie du ciel, et en retirant quelques autres du purgatoire par ses aumônes (1). »

L'*Adulation*, très versée dans l'art de charmer et d'endormir tous ceux qui l'écoutent, après avoir fait l'épreuve de son talent sur le roi lui-même, se voit humiliée par le Vice qui, chargé d'un bassin rempli d'or et de bijoux, se croit plus heureux qu'elle dans sa mission. « Tu as beau, lui dit-il, prodiguer de douces phrases, des sonnets, des madrigaux; voici le plus persuasif et le plus éloquent de tous les langages (2). » L'Adulation lui demande quel est son emploi. — « Le plus noble « qui soit dans les cours; c'est moi qui portes les « lettres. — Et où les caches-tu ? — Comment! ne « les vois-tu pas? — Je ne vois que de l'or et des « bijoux. — Eh! voilà précisément les lettres que « connaissent ceux même qui ne savent pas lire. « C'est ainsi qu'il faut écrire, si l'on veut avoir « prompte réponse, etc. »

Nous rappellerons de même ce tableau vraiment comique, où la reine s'empoisonne et meurt entre les bras de l'Hypocrisie, qui, après l'avoir baignée

---

(1) *Sc.* 14, *A. II.*

(2) *Altro che madrigali et che sonetti;*
*Questo è lo stil più vero*
*Per esprimer d'Amor tutti i concetti.*
*Sc.* 5, *A. III.*

de ses larmes, se réjouit de sa mort ; et celui où le roi, avalant un élexir extrait de l'*Ignorance* la plus grossière, se laisse endormir par l'Adulation, qui chante ses louanges sur le luth. C'est alors que l'Intérêt l'assassine, et que, paré de ses vêtemens, il est proclamé roi par ses satellites, surtout par l'Adulation ; et le peuple ne manque pas d'applaudir à son nouveau maître. Ainsi se termine la pièce, en nous apprenant ce qu'il faut attendre de l'Intérêt.

Le vice le plus choquant de ce singulier ouvrage est celui même de sa composition. Comment s'intéresser, en effet, au sort du *bon Génie* que le roi fait assassiner, et dont il envoie le cœur sanglant à la reine qu'il croit infidèle ? Comment ne pas rire, lorsque la *Volonté*, espérant épouser l'Intérêt, se voit trompée par ce perfide qui la charge de chaînes ?... Plus les accidens sont tragiques dans cette sorte de mélodrame, plus ils touchent de près au ridicule.

Ces défauts sont moins sensibles dans une autre fable morale du même auteur, intitulée la *Mode* (1). Le poète débute, comme dans la fable précédente, par déclamer contre l'abus que les modernes faisaient de la poésie dramatique. « Elle ne sert plus, dit-il, que d'asile aux vices, tandis que les anciens

(1) *La Moda*, Bologne, 1652, et Lucques, 1654, in-12.

ne l'employaient que pour réformer les mœurs. Une des calamités de ce siècle, c'est de boire du poison dans une coupe d'or, qui ne devrait offrir qu'un breuvage salutaire. » Il voulait rappeler le théâtre à sa première destination, et il donna sa fable comme un nouvel exemple de la réforme projetée. Le sujet se rapproche davantage du genre comique; le poète tourne en dérision le *luxe* et les *vices* qui le produisent et l'accompagnent. Le *Loisir* et l'*Ambition* veulent marier la *Pauvreté*, leur fille, pour se débarrasser d'elle; mais, comme elle est très laide et très désagréable, ils chargent d'abord l'*Apparence* de réformer ou du moins de masquer ses défauts. Grace aux leçons de sa maîtresse, la Pauvreté paraît bientôt toute autre qu'elle n'était. Elle change son nom en celui de la *Mode*, et ne tarde pas à attirer les regards du *Luxe*, qui s'empresse de demander sa main. On célèbre leur mariage; en peu de temps la nouvelle épousée est mise à la porte par ses parens; ses créanciers et l'*Apparence* elle-même, la dépouillent de tout ce qu'ils lui avaient prêté; elle reparaît alors sous sa première forme, et le *Luxe* s'aperçoit qu'il n'a épousé que la *Pauvreté*.

On voit que le plan de cette fable est très simple, tel qu'il doit être dans cette espèce de composition; mais l'attention se soutient par les détails de beaucoup d'intérêt, et les tableaux piquans que l'on y rencontre souvent. Nous en indiquerons quel-

ques-uns. *L'Ambition*, tout occupée de ses projets et surtout de celui de marier sa fille, presse le *Loisir*, son mari, de seconder son envie; mais celui-ci la laisse maîtresse de faire tout ce que bon lui semblera, pourvu qu'elle ne trouble point son repos (1). *L'Apparence*, donnant ses instructions à la *Pauvreté*, lui apprend tous les artifices et les mystères qui président à la toilette des dames, et qui servent à faire disparaître ou à déguiser leur âge et leurs imperfections. Elle a si bien réformé le pied boiteux de son élève, ses flancs trop dégarnis, et sa figure pâle et desséchée, et surtout arrangé avec tant d'art ses cheveux postiches, qu'elle peut maintenant se montrer et briller comme les autres (2).

Le *Loisir* est enchanté d'avoir le *Luxe* pour gendre. Au moins celui-là, dit-il, n'est pas de ces hommes qui passent tout leur temps à faire des calculs à propos de misères, qui usent leur santé, et perdent même leur vie sur des volumes entassés. « A quoi vous sert la science, qu'à vous faire « haïr des ignorans? Le savoir et le talent ne sont « plus d'aucune utilité; c'est l'ignorance qui vous « conduit à la fortune et aux dignités; les moins « instruits sont ceux qui font le mieux leur che-

(1) *Sc.* 3, *A. I.*

(2) *Sc.* 1, *A. II.*

« min; ainsi va le monde. J'abandonne aux autres « les lettres, et ne garde pour moi que les lettres « de change (1) ». Ainsi, grace à ces maximes, si souvent célébrées dans la pièce, le *Luxe*, après avoir subi les funestes conséquences de ses caprices, qui offrent divers tableaux comiques, finit par se voir dépouillé de sa fortune apparente, abandonné par tout le monde, et réduit à n'avoir dans son malheur d'autre compagne que la *Pauvreté*.

Du même goût et d'un caractère encore plus gai est l'intermède du même auteur, intitulé la *Vérité errante* (2), et divisé en deux parties. La *Vérité*, chassée de tous côtés, cherche en vain quelque protecteur ou quelque ami; tout le monde la fuit ou la repousse. Elle rencontre d'abord un médecin et un pharmacien qui se félicitaient de ce que les hom-

---

(1) *A che serve la scienza,*
*Se non per farsi odiar da chi n'è senza?*
. . . . . . . . . . . . . . . . . . .
*Per acquistare e dignità e grandezza*
*Il miglior requisito è l'ignoranza.*
*Quegli solo s'avanza,*
*Che men d'ogni altro sà;*
*Il mondo così va.*
*Le Lettere io vi dono,*
*Se di cambio non sono.*

(2) *La Verità raminga, e il Disinganno*; Lucques, 1654, in-12.

mes se portaient mal, et se glorifiaient de vivre aux dépens de leurs malades, quoiqu'ils en expédiassent la plus grande partie. La *Vérité*, ayant été maltraitée par une foule d'avocats qui, tout en paraissant soupirer après elle, l'avaient tiraillée et déchirée au point de la rendre méconnaissable, prie ce médecin et ce pharmacien de vouloir bien lui donner leurs soins. Ces messieurs, craignant qu'elle ne divulgue leurs fraudes, au lieu de la soigner la persécutent (1). Par bonheur un chevalier prend sa défense et l'arrache à ses bourreaux; mais à peine apprend-il que c'est la *Vérité*, qu'il sent tout le tort qu'elle pourrait faire aux priviléges de sa caste (2). Il la congédie poliment, et la pauvre voyageuse se voit accostée par un vétéran qui lui parle avec emphase de ses campagnes et de ses lauriers. Elle a le malheur de reconnaître que ses titres et ses papiers sont faux, et c'en est assez pour qu'il la fuie comme son ennemi le plus dangereux. Alors elle va se réunir à une troupe de paysans, dont tout le plaisir était de danser au son des gourdes, et qui pour cela cultivaient cette plante de préfé-

---

(1) *Sc. 2, P. I.*

(2) *È solo un' apparenza*
*Questa, ch' oggi si chiama*
*Cavalleresca vita;*
*Se tu fossi fra noi, saria spedita.*
*Sc. 4, P. I.*

rence à toute autre. La *Vérité* entreprend de les détromper, et, pour toute récompense, elle est chassée de leur compagnie. Elle éprouve le même sort auprès d'un courtier et d'un marchand, qui n'apprécient que le mensonge et la fraude. Ne sachant plus où trouver un asile, elle tente enfin la sensibilité des femmes, et c'est à Thalie qu'elle s'adresse. Touchée de ses malheurs, cette Muse consent à l'accueillir, mais à condition qu'elle changera d'habillement, de langage et de maintien. En même temps elle la couvre de son masque et de son manteau, espérant qu'ainsi déguisée la *Vérité* ne sera plus haïe (1). Ce petit mélodrame nous semble plein de sel et de raison, et le plan aussi régulier que le but en est ingénieux et vrai.

Les pièces de Sbarra ont plus d'intérêt à mesure qu'il les débarrasse de ses personnages trop fantastiques; aussi plaît-il davantage dans son mé-

---

(1) *Copri con questa maschera giocosa*
*Questa faccia odiosa;*
*E su l'esempio mio*
*Componi con la voce i passi ancora;*
*Cangia in dolce falsetto*
*Il conosciuto suon delle tue note:*
*Sotto sembianze ignote*
*Così forse averrà che immascherata*
*Più dal mondo scacciata*
*Non sia la verità.*

*Sc. 4, P. II.*

lodrame intitulé les *Châtimens de l'Amour* (1). Quatre demoiselles de cour, dirigées par *Dema*, cherchent à s'amuser avec un nain; et l'*Amour* vient tantôt les punir de leurs fautes, tantôt les consoler dans leurs malheurs. *Margite*, c'est le nom du nain, ouvre la scène en se plaignant de ces demoiselles, aussi bizarres que jolies, qui lui font tourner la tête; il est sur le point de les donner au diable. Mais l'Amour vient le consoler; et Margite, qui voit ce dieu aller tout nu par le froid le plus rigoureux, lui souhaite de rencontrer quelque homme généreux qui le fasse habiller; en même temps il le prie de lui prêter cette clef mystérieuse qui ouvre tous les cœurs, afin qu'il puisse aussi entrer où bon lui semblera. L'Amour lui promet de le faire aimer de celles dont jusqu'à présent il n'a reçu que des mépris. Aussitôt il exhorte les demoiselles de la cour à jouir de sa rare beauté, avant que Jupiter ne l'aperçoive et ne lui donne la place de Ganimède (2). Les demoiselles devenues tout à coup amoureuses et folles de lui, se disputent sa possession. Elles arrêtent que le jeu du colin-maillard en décidera. On bande les yeux à Margite, et l'on convient qu'il appartiendra à celle qui pourra le frapper sans se laisser prendre;

(1) *I Castighi d'Amore*, Lucques, 1658, in-12.

(2) *Sc. II.*

pas burlesques; car ce mélange bizarre des divers genres dans les caractères, dans les accidens et dans le style, qui était un défaut impardonnable dans un drame sérieux, pouvait devenir ici un ressort comique de plus. Nous en avons la preuve dans les mélodrames comiques de Jules-César Corradi, dont nous avons fait mention. Citons pour exemple son *Xénocrate*, qu'il intitula aussi le *Triomphe de la continence*, et où, pour prouver la continence de ce philosophe, il n'a pas toujours ménagé la délicatesse des spectateurs. On voit dans cette pièce deux courtisanes mettre inutilement en œuvre tous leurs moyens pour séduire Xénocrate. Le poète présente en même temps Démosthène qui, après avoir terrassé à la tribune les orateurs de Philippe, est vaincu par les charmes d'une de ces deux beautés, et ne peut, avec toute la force de son éloquence, parvenir à toucher son cœur. Ses efforts pour obtenir les faveurs de sa maîtresse, les amours et la rivalité des élèves de Xénocrate qui préfèrent aux maximes sévères de ce philosophe les attraits séduisans des deux courtisanes, et surtout les enchantemens qu'emploie une vieille magicienne pour faire la conquête d'un de ses élèves, fournissent au poète les situations, les surprises et les métamorphoses les plus plaisantes. Le style même est plus coulant et plus rapide, et la versification plus musicale que dans la plupart des mélodrames antérieurs. On y rencontre

nombre d'airs, tous plus ou moins variés et d'un rhythme toujours agréable; on y trouve aussi de petits duos, et un morceau d'ensemble bien placé et bien dessiné.

Nous pouvons faire les mêmes observations sur les *Magies amoureuses* de Jules-César Sorrentino, Napolitain, représentées à Naples avec une magnificence extraordinaire (1), sur les *Folies par vengeance*, de Joseph Vallaro, et sur quelques autres compositions du même genre. Mais ce qu'il importe un peu plus de remarquer, c'est que ces mélodrames comiques, quoique en général moins imparfaits que les mélodrames héroïques et sérieux, eurent bien moins de succès, soit à cause des décorations et du spectacle dont ceux-ci étaient accompagnés, soit parce qu'ils se permettaient de s'adjoindre le genre comique, ce qui ne faisait pas sentir le besoin d'aller le chercher ailleurs. Aussi ne cessèrent-ils de se multiplier jusqu'à la fin de ce siècle. Au milieu de leurs bizarreries, la mélopée, tout en les accréditant, se perfectionnait de plus en plus, et faisait alors connaître ce qu'il fallait à l'art dramatique pour marcher d'accord avec elle. M'étant imposé la pénible tâche de parcourir un grand nombre de ces mélodrames, j'ai constamment remarqué que, tout imparfaits qu'ils sont

(1) *Le Magie amorose*, Naples, 1653, in-12.

sous plusieurs rapports, ils gagnaient toujours sous celui du style, de la versification et de l'à-propos des couplets lyriques qu'ils fournissaient à la mélodie. Ainsi le récitatif devenait chaque jour plus coulant et plus agréable, soit par la variété des airs, soit par la chute des phrases et des vers, soit surtout par ce rhythme qu'on regarde comme absolument propre à la déclamation notée. On peut voir les traces de ce perfectionnement progressif dans plusieurs des mélodrames dont nous avons parlé et qui se suivirent pendant la seconde moitié de ce siècle, et spécialement dans les nombreux opéras de François Silvani, de Venise, qui en publia plus de quarante (1), et dans ceux de Pierre d'Averara, de Bergame, qui, à ce qu'il dit lui-même, en composa presque autant (2).

Puisque nous sommes vers la fin de ce siècle, il ne faut pas oublier Alexandre Guidi, qui, distingué surtout dans la poésie lyrique, tenta aussi de rendre au mélodrame sa première simplicité et la noblesse de style que Rinuccini lui avait prêtée. Guidi s'était lancé dès sa jeunesse dans la carrière dra-

---

(1) Tous ces mélodrames furent imprimés séparément depuis 1682 jusqu'en 1716. Voy. Quadrio, *Storia e Ragione*, T. V, pag. 479.

(2) Dans la *Préface* de son *Angelica*, Milan, 1702, in-12, l'auteur dit en avoir composé plus de quarante; mais on n'en a d'imprimés que dix.

matique. Il fit représenter l'*Amalasonte* dans le Collège des nobles, à Parme (1). On a aussi de lui l'*Octavien* (2). L'un et l'autre de ces deux drames ne servent qu'à prouver la mauvaise route dans laquelle ce célèbre poète s'était engagé. Il y a bien plus de mérite dans la *cantate* qu'il composa d'après les ordres de la reine Christine, pour célébrer l'avénement de Jacques II au trône d'Angleterre. Cette *Cantate*, que l'auteur avait intitulée *Académie par musique* (3), fut représentée avec une grande pompe dans le palais de cette princesse, qui, toute occupée des lettres et des beaux-arts, n'avait pas oublié les prétendus droits de la royauté.

Guidi a mieux mérité de la postérité par son *Endymion*, dont Christine elle-même lui avait donné l'idée. Cette princesse prit même part à son travail, et le poète se fit un devoir de souligner quelques vers qu'il lui devait, pour montrer la confiance dont elle l'honorait. Il n'a employé dans sa pièce que trois personnages, *Endymion*, *Diane* et l'*Amour*; et cependant il a su lui donner un intérêt dont un sujet semblable ne paraissait pas suceptible. Ce que nous y trouvons de plus remarquable, c'est le caractère que l'auteur a donné à

---

(1) *Amalasonta in Italia*, Parme, 1681, in-4°.

(2) *Ottaviano Cesare*. Venise, 1682.

(3) Elle fut imprimée sous ce titre à Rome, en 1687.

la passion de Diane. Elle fait tous ses efforts pour la dompter, ou du moins pour l'empêcher de paraître, et cherche même à inspirer à Endymion de l'éloignement pour l'amour; ce qui pourrait faire soupçonner qu'il y avait eu quelque liaison secrète entre le poète et sa protectrice. Mais l'Amour, plus puissant et plus habile que Diane, vient lui annoncer qu'Endymion a été blessé mortellement par une de ses nymphes. A cette funeste nouvelle, la déesse ne se contient plus; sa passion éclate de la manière la plus vive, et Endymion paraissant devant elle, elle ne ménage plus rien et court se jeter dans ses bras; ainsi l'Amour triomphe à la fois et d'Endymion et de la déesse.

L'*Endymion*, que l'auteur avait dédié à la reine Christine, était sous presse lorsque cette reine mourut. Dès qu'il parut (1), il excita l'admiration de tous les connaisseurs. Jean-Vincent Gravina voulut y ajouter un commentaire (2). La plupart des critiques trouvèrent le style de cette pièce digne en tout point de deux divinités et d'un mortel qui avait mérité leur intérêt.

Encouragé par le succès de son *Endymion*, Guidi entreprit une autre pièce, qu'il lut dans une séance générale des Arcadiens, en 1692. Il avait pris pour

(1) Rome, 1692, in-12.

(2) Parme, 1696, in-12.

sujet l'aventure de Daphné, par laquelle avait débuté Rinuccini. La simple lecture de cette pièce produisit une telle impression sur les auditeurs que la duchesse de Zagarolo, qui était du nombre des académiciens, la fit bientôt mettre en musique et représenter dans ses jardins. Probablement Guidi aurait amélioré son style mélodramatique s'il s'était uniquement livré à ce genre; mais il préféra reprendre son rang parmi les poètes lyriques, et nous avons vu que comme tel il a obtenu une couronne que le temps n'a pas encore flétrie.

En traitant jusqu'ici des mélodrames les plus remarquables de ce siècle, nous avons cité quelques *Fêtes* et quelques *Intermèdes*, qui ne diffèrent des premiers que par leur moins d'étendue, et parce que les unes présentent un plus grand éclat, et que les autres sont parfois plus bizarres et plus capricieux. Mais nous n'avons fait aucune mention des *Oratorio*, qui en méritent une plus spéciale, soit à cause de la nature de leur sujet, soit par quelques formes analogues et sévères qu'il leur a imposées. Les *Oratorios* ne furent d'abord que des espèces de cantates, rédigées dans la forme de *Passion*, où l'on distingue quelques personnages outre celui qui soutient la partie historique, et qu'on appelle le texte. L'invention en est attribuée à saint Philippe de Néri, qui les introduisit dans son *oratoire*; de là leur vint le nom d'*Oratorio* qu'elles ont gardé

depuis, quoiqu'elles soient devenues bien différentes de ce qu'elles étaient dans l'origine.

Le premier *Oratorio* que cite Quadrio (1) est celui que publia, en 1603, un certain François Codelupi Borzani, de Reggio, à l'occasion d'une image de la sainte Vierge (2). Il fut suivi d'un autre, composé par ce Jacques Cicognini, père d'André, sur la *Naissance du Christ* (3). Mais le poëte qui le premier fixa le nom et la forme de cette sorte de composition sacrée est François Balducci que nous avons vu parmi les poëtes anacréontiques. On trouve dans ses *Rime* deux petits mélodrames : *la Foi*, qui présente le sacrifice d'Abraham, et *le Triomphe* ou *le Couronnement de la sainte Vierge*. Mais pourquoi ne pourrait-on pas regarder comme des *Oratorio* la *Judith* de Salvadori, les *Funérailles de Jésus-Christ* de Tronsarelli, le *Jacob* de Clément Ruoti, et les *Lamentations d'Ezéchias* d'Alexandre Adimari, qui furent publiés à la même époque et même antérieurement? Quoi qu'il en soit, on vit ces compositions pieuses, et quelquefois plus ou moins scandaleuses, se multiplier dans la seconde moitié du siècle. Un cer-

---

(1) *Loc. cit.* pag. 495.

(2) *Biblioteca Modenese*, T. I, pag. 325.

(3) *Il gran Natale di Cristo, salvator nostro*, Florence, 1625, in-8°.

tain Manganoni fit même chanter les *Ames du purgatoire*, pour exciter la pitié des spectateurs (1); d'autres firent chanter des martyrs, des anachorètes, des saints, des prophètes, etc. Le célèbre Thomas Ceva, qui se distingua dans divers genres scientifiques et littéraires, composa jusqu'à treize *Oratorios*, parmi lesquels on en trouve dont le sujet roule sur des questions de pure théologie dogmatique, tels que la *Trinité en consultation pour l'union hypostatique*, l'*Entretien des deux Natures*, etc. (2). Malgré ces bizarreries, le mélodrame sacré s'améliora de plus en plus par les soins de Jérôme Frigimelica, de Lemène, de Pierre-Antoine Bernardoni, jusqu'à ce qu'enfin il fut porté, vers le commencement du siècle suivant, à sa plus grande perfection, par Archange Spagna (3), et surtout par Apostolo Zeno (4).

En passant en revue les diverses productions dramatiques, plus ou moins dignes de notre attention, nous n'avons pas manqué de relever leur caractère et leurs imperfections. Nous avons sou-

---

(1) *Quadrio, U. sup.*

(2) *La Trinità in consulta per l'Unione Ipostatica; Il Colloquio delle due Nature*, etc.

Quadrio, *Loc. cit.* pag. 498.

(3) *Oratorî, owero Melodrammi sacri*, etc., Rome, 1706, in-12.

(4) Ses *Oratori* furent tous imprimés à Venise en 1735, in-4.

vent remarqué, surtout dans les pastorales et plus encore dans les mélodrames, ce genre d'irrégularités et d'extravagances qui, soutenu par la magie de la musique, prit enfin le nom de réforme, de système, de goût; et, rejetant toutes les formes adoptées jusqu'alors, autorisa les bizarreries les plus étranges et les incohérences les plus choquantes. Et comme on a fait honneur de cette espèce d'innovation et d'originalité au théâtre espagnol, qui acquit la plus grande célébrité vers le commencement du XVIIe siècle, par les productions dramatiques de tout genre de Lope de Vega et de Calderon de la Barca, nous croyons non moins curieux qu'instructif d'examiner, avec plus de précision qu'on ne l'a fait jusqu'ici (ce qui nous oblige de remonter à une époque antérieure), l'origine, le développement et les effets de ce système chez les Italiens. Peut-être auront-ils aussi quelque part à ce genre d'invention, si, comme le prétendent certains critiques, c'est un titre de gloire pour les Espagnols. Fiers de cette invention et des progrès qu'elle a faits chez eux, les Espagnols se sont efforcés d'en reculer l'époque à la fin du XVe siècle, et ils en ont cherché les premiers germes dans la fameuse *Célestine* (1), qu'on intitula tragi-comédie,

(1) Ou *Tragi-comedia de Calisto y Melibea.* Elle fut imprimée à Salamanque, en 1500, comme il résulte de l'édition faite à

attribuée par les uns à Jean de Mena, et par un plus grand nombre, à Rodriguez de Cota. Quel qu'en soit l'auteur, elle ne parut d'abord qu'en un acte; elle fut continuée, dans le siècle suivant, par Fernando de Roxas, qui la porta à vingt et un actes, dont aucun ne vaut le premier. Cette tragi-comédie n'est, dans le fond, qu'un roman dialogué, trop long et trop vide d'action pour être représenté. Toutefois, en la regardant comme une véritable pièce dramatique, on y aperçoit plusieurs de ces caractères que le genre dramatique recommande de préférence. J'en indiquerai les principaux.

La pièce est divisée, comme nous venons de le dire, en vingt et un actes. L'action dure plus de deux mois. Les interlocuteurs commencent souvent leur entretien dans la rue, vont le continuer chez eux, et ressortent sans l'avoir encore terminé. *Célestine*, l'héroïne de la pièce, vieille sorcière, est plutôt un personnage du plus bas comique, ainsi que plusieurs domestiques, qui finissent par être tous pendus. Elle procure, au moyen de ses sortiléges, les rendez-vous les plus scandaleux, qui cependant donnent lieu à divers incidens tragiques qui se succèdent jusqu'à la fin, tels que l'assassinat de cette héroïne, et la mort des deux

---

Valence, 1529. Voy. Signorelli, *Storia de' teatri*, T. VI, pag 141.

amans, *Calisto* et *Melibea*. Célestine, par ses conjurations exerce sur le cœur de Mélibea le même empire qu'avait exercé Vénus sur celui de *Phèdre* et de *Mirrha*. Elle est tuée au douzième acte, et la pièce continue encore pendant neuf actes quoiqu'il ne soit plus question d'elle.

Nous ne parlerons pas des qualités de cette comédie, qui se bornent à la vérité du caractère de Célestine, à la correction et à l'élégance du style qui la fait encore estimer, malgré ses imperfections. Sous ce dernier rapport il ne lui manquait plus que d'être versifiée, et elle fut depuis mise en vers castillans par Juan de Sedeno (1). La *Célestine* fit naître plusieurs autres pièces de même genre, dans lesquelles on développa de plus en plus le même système, c'est-à-dire, beaucoup de variété et peu d'harmonie entre les élémens de la composition.

On n'a pas cependant assez remarqué que les Italiens suivaient, à cette époque, les mêmes traces. A. W. Schlegel a le premier fait observer que la *Virginie* de Bernard Accolti, publiée en 1513 (2), offre une grande ressemblance avec les productions du théâtre espagnol, non encore perfectionné (3).

---

(1) Salamanque, 1540, in-4°.

(2) *Virginia comedia*, etc. Florence, in-8°, et Venise, 1519, sous le titre d'*Opera nuova*, etc.

(3) *Cours de Littérature dramatique*, Leçon, IX.

Il regrette de ne pas avoir pu se procurer ce drame ; mais, en voyant le peu qu'en avait dit Bouterveck (1), il s'est cru autorisé à rejeter comme injustes les critiques de cet écrivain, et à regarder la *Virginie* comme un essai unique en son genre pour avoir donné la forme dramatique à un petit roman sérieux tenant place entre la comédie et la tragédie. Il se félicite d'y trouver des stances d'une mesure régulière, comme si c'était une nouveauté parmi les poëtes italiens de ce temps ; et peut-être le plus grand mérite de ce drame italien est-il de présenter le même sujet que Shakespeare, longtemps après, a traité dans une de ses pièces (2). Faisons d'abord observer que l'Accolti, et après lui Shakespeare, avaient tiré ce sujet d'une nouvelle de Boccaccio (3), en changeant seulement le nom des personnages. Ainsi la *Gilette de Narbonne* du Décaméron, devient *Virginie* dans la pièce d'Accolti, qui voulut ainsi honorer la mémoire de sa fille unique, appelée du même nom, et *Hélène*, dans la pièce de Shakespeare. Nous ne prétendons pas pour cela supposer à la *Virginie* autant de célébrité qu'à la *Célestine*, que peut-être on rechercha plutôt pour sa licence, que pour ses qualités dra-

---

(1) *Histoire de la poésie et de l'éloquence*, T. I, pag. 334, etc.

(2) *All's well, that ends well.*

(3) *Giornata III, Novelta* 9.

matiques. Elle est au contraire bien loin de ressembler au drame espagnol sous le rapport du style ; la versification en est même si rude qu'une oreille italienne ne pourrait pas la tolérer longtemps, malgré l'impression agréable qu'elle a produite sur A. W. Schlegel (1). Ce que nous voulons faire mieux connaître, d'après les indications de ce savant critique, ce sont les rapports les plus remarquables entre le caractère de la *Virginie*, et celui des pièces espagnoles, et en particulier de la *Célestine*. . . . . . . . .

D'abord, de même que le drame du théâtre espagnol, la *Virginie* n'offre qu'un petit roman sérieux où des personnages communs se mêlent à des personnages héroïques. De plus, elle est écrite avec une grande variété de mètres. L'argument est présenté sous la forme d'un sonnet ; les scènes sont en octaves. On y remarque des épîtres, et le dernier discours de Virginie en tercets. La scène est tantôt à Salerne, tantôt à Naples, tantôt à Milan, parfois même on ne sait où. Quant à la durée de l'action, elle suffit pour que les personnages puissent faire, sans se presser, plusieurs voyages de l'une de ces villes à l'autre ; pour que Virginie demeure pendant dix nuits avec le prince Alexandre, son époux, devienne enceinte, et accouche

(1) *Ubi suprà.*

de deux jumeaux, avec lesquels elle a encore le temps de retourner de Milan à Salerne. Malgré tous ces déplacemens, qui ne pouvaient que choquer les spectateurs et fatiguer leur attention, cette comédie fut représentée à Sienne, au commencement du XVI[e] siècle, et eut dans la suite plusieurs éditions (1).

On pourrait citer ici une tragédie du Notturno, poète napolitain, intitulée l'*Erreur des femmes* (2), d'une date plus ancienne que la *Virginie*, puisque l'auteur florissait vers 1480, et qu'il mourut vers 1519. On y trouve des scènes tantôt en tercets, tantôt en octaves, avec des couplets anacréontiques pour être chantés, couplets que Signorelli a signalés comme des airs mélodramatiques (3), et, par conséquent, de beaucoup antérieurs à

---

(1) Zeno, *Note al Fontanini*, remarque les premières, données en 1513 et les deux années suivantes; T. I, pag. 374. Mazzuchelli remarque aussi celle de 1519 et plusieurs autres. Voy. *Scrittori d'Italia*, vol. I, pag. 67.

(2) *L'Errore femineo*, tel est le titre que lui donne Allacci dans sa *Drammaturgia*; mais celui qu'elle porte dans les éditions qu'on en a faites, est le suivant : *Del maximo et dannoso errore in che è awiluppato il fragil et volubil sesso femineo*. On la trouve parmi les *Rime* de l'auteur, publiées à Bologne depuis 1517 jusqu'en 1519, etc.

(3) *Coltura delle Sicilie*, T. III, pag. 375, et *Storia de' teatri*, T. IV, pag. 176; 2[e] édit. de Naples.

ceux de Rinuccini et de Cicognini. Mais ce critique n'a pas observé qu'il fallait rechercher les premiers essais de cette invention dans les mélodrames; et la pièce de Notturno n'est pas de ce genre. D'ailleurs ce n'est pas la seule qui, avant l'époque de Rinuccini, ait employé des couplets dans le cours du dialogue. Nous en avons signalé quelques-uns dans les comédies des *Rustres de Sienne*. Pour ce qui regarde le sujet de la pièce de Notturno, l'auteur, tout en l'annonçant comme tragique, admet des scènes tout-à-fait comiques, comme celles qu'il a placées dans une autre de ses pièces, intitulée *Commedia nuova* ou *Gaudio d'Amore*.

Si l'on veut voir un exemple encore plus frappant de ce genre de bigarrure, on le trouvera dans les pièces de Galeotto, marquis de Carretto, mort en 1530. Il composa le premier une *Sophonisbe*, qu'il dédia à la marquise de Mantoue, en 1502, et qu'on publia plusieurs années après sa mort (1). Ce n'est pas une sorte de *Dialogue allégorique*, comme on l'a débité (2); c'est une tragédie, puisque l'auteur lui a donné ce nom. Nous ne parlerons pas des vices du plan; ce que nous voulons faire remarquer ici, c'est qu'elle est écrite en

(1) 1546.
(2) Signorelli, *Storia de' teatri*, T. V, pag. 28.

octaves, et que la scène représente successivement Cirta, Carthage, la patrie de Massinissa, Rome, la cour de Ptolémée en Egypte, et plusieurs autres endroits, selon le besoin ou le caprice du poète. Ces changemens ont lieu à la fin de chaque acte, de manière qu'il a fallu donner au moins une vingtaine d'actes à la pièce (1). Galeotto s'est montré encore plus original dans sa comédie du *Palais et du Temple de l'Amour* (2); il ne s'y est pas borné au même genre de versification ; mais il a employé une grande variété de mètres, et elle comprend jusqu'à quarante-deux personnages, les uns réels, les autres fantastiques.

La même variété de formes se trouve dans plusieurs autres comédies de ce temps, dont quelques-unes méritent encore d'être signalées. De ce nombre est la *Tortue* de Joseph Santafiore (3), dont la plus grande partie est écrite en *terza rima* et comprend des stances, des madrigaux, des ballades, des chansons, des sonnets, des octaves, et en outre le prologue en prose. A la même classe semble appartenir, à plusieurs égards, la pièce intitulée *Comédie*

(1) Voy. Agnolo Ingegneri, *Discorso su la poesia rappresentativa*, pag. 43.

(2) *Il Tempio d'Amore*, Milan, 1519, et Venise, 1524, in-4°.

(3) *La Testuggine*, Rome, 1535, in-8°.

*d'Amitié* (1), par Jacques Nardi, que nous avons déjà signalé comme auteur d'une traduction de Tite-Live (2). Sans prétendre qu'elle soit la plus ancienne comédie italienne écrite en vers, comme l'a avancé Fontanini (3), nous dirons seulement qu'elle fut composée vers le commencement du XVI^e siècle, et représentée devant la seigneurie de Florence, par conséquent avant que la république tombât sous la domination des Médicis, ce qui arriva en 1512. Le sujet est tiré d'une nouvelle de Boccaccio (4); et, dans le fond, ce n'est qu'un petit roman dialogué. En voici le sujet.

*Eschine*, Athénien, avait cédé sa femme à son ami *Lucius*, riche Romain qui en était éperdument amoureux. Ayant perdu sa fortune et se trouvant réduit à la misère, il arrive à Rome, où Lucius habite; mais, craignant d'en être oublié et de s'en voir méconnu, il n'ose se présenter chez lui. Cependant la nuit survient; manquant d'asile et cédant au sommeil, il se retire dans une grotte qu'il aperçoit au milieu de la ville. Deux voleurs

---

(1) *Comedia di Amicizia*, Florence, chez Bernard Zucchetta, in-8°, 2^e édit., sans date.

(2) Voy. t. XI.

(3) *Biblioteca dell' eloquenza italiana*, T. I, pag. 384.

(4) C'est la *Nouvelle VIII* de la dernière *Journée du Décaméron*. Les noms seuls sont changés.

qui se disputent y entrent quelques momens après lui, et l'un d'eux est tué par son compagnon qui s'enfuit aussitôt. A son réveil, Eschine, que l'on a trouvé près du mort, se voit arrêté comme assassin et conduit devant le préteur. Lucius, qui se trouve dans la foule, reconnaît son ami, et, pour le sauver, il ne voit d'autre moyen que de se faire passer lui-même pour le meurtrier. Tous deux alors rivalisent de générosité ; et le véritable assassin est tellement frappé de ce dévouement héroïque, qu'il court se présenter devant les juges et faire l'aveu de son crime. L'empereur, instruit de tout ce qui vient d'arriver, témoigne l'admiration que les deux amis lui inspirent et ordonne que le coupable soit remis en liberté. Le défaut principal de la pièce, c'est que tout est en récits ; les scènes en sont donc plutôt historiques que dramatiques. Des entretiens comiques succèdent à des scènes du plus vif intérêt ; et l'on passe alternativement du rire, aux larmes, et aux coups-de-théâtre les plus frappans. Je ne dis pas que tel soit l'effet que l'on éprouve à la lecture de la pièce ; mais l'intention de l'auteur a été du moins de le produire. Le style de Nardi est plus correct et plus naturel que celui des auteurs précédens ; sa pièce est même une des premières qui présentent quelque suite dans l'intrigue principale ; mais sa versification est aussi variée que celle de ses devanciers.

Une autre pièce de ce genre et de la même épo-

que, qui mérite encore plus notre attention, est celle d'Augustin Ricchi, gentilhomme de Lucques, intitulée les *Trois Tyrans* (1). L'auteur était un des savans les plus distingués de son temps; il professa la médecine avec un tel succès, que Jules III le nomma son médecin. Il possédait à fond le grec et le latin, et traduisit avec une grande exactitude quelques traités de Galien et d'Oribase. Fort de ses connaissances et de ses talens, il voulut donner au théâtre italien une direction particulière, tout en profitant de l'exemple des anciens: tel est le but qu'il se proposa dans sa comédie. Elle fut représentée en 1630, à Bologne, en présence de Clément VII et de Charles-Quint, pendant qu'on y célébrait le couronnement de ce monarque.

Le sujet de la pièce est une allégorie morale, dans laquelle on voit traiter ensemble des personnages réels et des êtres allégoriques. Mercure récite *le Prologue*; et un parasite, *l'Argument*. Ainsi l'auteur fait valoir l'autorité de Mercure, de même qu'il respecte dans la même pièce le pouvoir de saint Jacques en Galice. Sa versification est plus uniforme; il n'a employé que des vers hendécasyllabes libres. Quant au lieu de la scène et à la durée de l'action, il ne s'est pas renfermé dans des bornes trop étroites; en effet, un des personnages

---

(1) *I tre Tiranni*, Venise, 1633, in-4°.

part de Bologne ou de Rome pour se rendre à Saint-Jacques en Galice, et trois scènes après il est déjà de retour. Louis Riccoboni n'osa pas rapporter, dans son Histoire du théâtre, une partie de l'argument de cette pièce, craignant qu'on ne lui en défendît l'impression (1); et cependant elle avait été jouée devant un empereur et un pape!

Ce qu'il importe encore plus de faire observer, c'est ce que dit Mercure pour mieux nous instruire des intentions du poète, et c'est un des traits les plus remarquables de cette composition. « Il a voulu, dit ce dieu, s'éloigner des règles des anciens, parce que les mœurs, les coutumes, les institutions actuelles étant toutes différentes des leurs, il a jugé utile et même nécessaire de changer de méthode et de forme. Point d'unités; il les sacrifie toutes les fois que bon lui semble. » Nous ne savons quelle impression fit cette comédie sur les princes et les courtisans qui en furent les spectateurs. Il paraît qu'elle eut quelque réputation du temps de l'Arétin, car il en parle dans deux de ses comédies (2); et ce n'est point pour s'en moquer, comme l'a dit Fontanini (3), mais bien pour en

(1) *Histoire du théâtre italien*, pag. 184.

(2) Voy. *le Manescalco*, sc. 3, A. V, et la *Cortigiana*, dans le *Prologue*.

(3) *Biblioteca*, etc. T. I. pag. 392.

faire l'éloge. Alexandre Vellutello, un des plus fameux commentateurs de Petrarca et de Dante, alla plus loin : il publia la pièce quelques années après qu'on l'eût représentée, et l'accompagna d'un petit commentaire. Il la recommandait à ses contemporains comme l'unique modèle à suivre. Il y trouvait à la fois l'imitation des anciens et la liberté qui convenait aux modernes. C'était, selon lui, une innovation que personne n'avait encore tentée dans la langue italienne (1).

Voilà sans doute les élémens d'un système qu'on regarde comme appartenant exclusivement au théâtre espagnol ; car si ce système consiste à réunir autant que possible les divers élémens de la poésie les plus hétérogènes, tels que le genre comique et le genre tragique, le bas et le sublime, les larmes et le rire ; à introduire la plus grande variété d'accidens, de personnages, de mètres ; à rejeter toute règle relative à l'unité de temps et de lieu, et même, si l'on veut, à celle d'action et d'intérêt ; enfin à n'admettre dans tous les genres, d'autre règle qu'une extrême licence, il n'est pas douteux que tout cela se trouve plus ou moins rassemble dans les pièces que nous venons de passer en revue, et qui toutes parurent vers la fin du xv^e^

(1) *Essendo ella in questa lingua in tutto Nuova, e da alcun altro non più tentata*, etc.

siècle et le commencement du XVI$^{e}$. Le savant Schlegel s'est donc trompé, lorsqu'il a avancé que la *Virginie* de l'Accolti avait été l'unique essai de ce genre en Italie (1); ce ne fut, au contraire, ni le seul, ni le premier; et l'on pourrait en ajouter beaucoup d'autres, tous de la même époque, à ceux que nous avons signalés.

Ce qui me semble encore plus remarquable, c'est que, tout en supposant la *Célestine* tant soit peu antérieure à quelques-uns de ces drames italiens, on ne trouve dans aucun la moindre trace de ressemblance ou d'imitation. Cependant plusieurs partisans du théâtre espagnol, et surtout l'abbé Andrès, s'efforcent de prouver que la *Célestine* exerça la plus grande influence sur les premières productions des Italiens; et, pour toute preuve, ils se contentent de supposer qu'elle apparut bien avant toutes les autres (2). Malgré les nombreuses éditions que cite ce dernier, Signorelli, n'en indique pas d'autre plus ancienne que celle de Salamanque, faite en 1500 (3); ce qui est certain, c'est qu'elle parut à Rome en 1506, tra-

(1) *Ubi suprà.*

(2) *Origine, progressi, etc., d'ogni letteratura*, T. II, pag. 288, édit. de Parme, 1785.

(3) Andrès ne cite pas d'édition plus ancienne que celle de Séville, 1534; Quadrio en cite une de 1528, in-4°, sans nom de lieu; (*Storia e ragione*, etc. T. VII, pag. 234); Signorelli remonte plus

duite en italien par l'Espagnol Alphonse Ordonez, et que depuis elle fut plusieurs fois réimprimée en Italie (1). Mais si toutes ces éditions, qu'Andrès s'est donné la peine de recueillir, attestent l'intérêt que la *Célestine* excitait en Italie, elles ne prouvent nullement qu'elle ait exercé la plus légère influence sur le théâtre italien. En effet, on peut signaler nombre de pièces espagnoles auxquelles il est hors de doute que la *Célestine* a servi de modèle, telles que les deux *Célestine* de Félicien Silva et de Gaspard Gomez, l'*Euphrosine* de Georges Ferreira, la *Sauvage* d'Alphonse Villegas, la *Florinea* de Jean Rodriguez, etc. Mais qu'on indique, s'il est possible, un seul des drames italiens, qui soit calqué sur ce type? Au contraire, ils n'ont rien de commun avec la pièce espagnole, ni quant au style et aux qualités du dialogue, ni quant aux imperfections et aux défauts du genre. Ils sont même supérieurs en ce qui regarde proprement le genre dramatique; et, loin d'être simplement un conte dialogué, ils présentent plus d'action et d'intrigue. Aussi, tout différens, sous ce rapport, de la *Célestine*, furent-ils destinés à la scène, et tous généralement accueillis à la représentation.

---

haut; il rappelle l'édition de 1500, faite à Salamanque et mentionnée dans celle de 1529, faite à Valence (*Storia de' Teatri*, T. VI, pag. 14).

(1) Signorelli, *loc. cit.* pag. 147.

Faisons de plus observer que si la *Virginie* de l'Accolti ressemble, comme l'a dit M. Schlegel (1), aux productions du théâtre espagnol, non encore perfectionné, on ne peut dire avec la même confiance qu'elle en soit une imitation plutôt que d'en avoir été le modèle, car elle les a de beaucoup devancées. Nous ne prétendons pas pour cela décider lesquels, des Italiens ou des Espagnols, ont conçu et exploité les premiers ce système dramatique; mais nous nous croyons assez fondés en raisons, pour dire qu'ils prirent la même direction, sans que les uns eussent suivi, ni même connu l'exemple des autres; ce qui caractérise surtout l'influence, et les premiers efforts de l'art. Peut-être ne serait-il pas difficile de constater le même phénomène, en prenant le génie dramatique à sa naissance, chez toutes les nations; car alors, s'abandonnant à toutes les inspirations du moment et aux aberrations du hasard, il passe par tous les écarts de l'impéritie, et entasse tout ce qu'une imagination déréglée lui suggère, parce qu'il ne sait encore ni comparer ni choisir. Aussi trouve-t-on confondus dans la même composition tous les genres les plus opposés; spécifier ces divers genres, les développer, les épurer et les traiter isolément,

(1) *Ubi suprà.*

ne peut être l'ouvrage que de l'expérience et du temps.

Si, pendant cette première époque de l'art, les Italiens ne cédèrent point à l'influence du théâtre espagnol, ils durent encore plus la repousser, lorsqu'ils virent paraître les productions dramatiques d'Ariosto, de Trissino, de Rucellai, de Bibbiena, de Macchiavelli. Ne voyant rien de meilleur en ce genre, ils crurent alors n'avoir d'autres modèles à suivre que ces premiers drames, ou plutôt les poètes que les auteurs de ces drames venaient d'imiter; ils continuèrent ainsi pendant presque tout le XVI^e siècle; et, malgré l'éclat que les chefs-d'œuvre de Michel Cervantes et de Lope de Vega commençaient à jeter sur le théâtre espagnol, ils aimèrent mieux, en général, s'en tenir à l'imitation des Grecs et des Latins. Les Espagnols eux-mêmes, reconnaissant la supériorité des Italiens, furent quelque temps indécis sur la route qu'ils devaient suivre; mais, entraînés par les habitudes et par le goût de la multitude, ils finirent par adopter celle qu'on venait de leur tracer, et dont les succès et l'autorité de Vega et de Calderon défendaient de s'écarter, sous peine de s'exposer au mépris public.

Il me semble indispensable de donner quelque idée de ces grands poètes qui, après avoir eu tant d'influence sur la littérature dramatique espagnole, étendirent plus ou moins cette influence sur celle

des autres nations, et spécialement sur celle des Italiens.

Michel Cervantes nous avait laissé un précis de l'état vraiment pitoyable du théâtre espagnol à sa première époque, et de la barbarie où il se trouvait encore de son temps (1). Il va plus loin dans son *Don Quichotte* : un chanoine y reproche aux Espagnols de violer impudemment toutes les lois de la poétique et de la morale, et leur propose un magistrat pour les diriger, et pour prévenir leurs écarts (2). Mais ni les considérations, ni l'exemple de ce poète, ne firent aucune impression sur ses contemporains; il finit par renoncer au système qu'il avait suivi d'abord; dans ses dernières productions dramatiques, qu'il publia quelque temps avant sa mort (3), il se conforma entièrement au goût du public; et l'on oublia bientôt et ses critiques et ses comédies.

Cervantes, tout en signalant les défauts de Lope de Vega, ne cessa de le regarder comme un prodige de la nature, et comme le maître du théâtre espagnol. Il faut convenir que l'étendue de son génie, le nombre et la variété de ses productions, durent singulièrement accréditer tout ce que son sys-

(1) Voy. la *Préface* de ses Comédies.

(2) Ch. 48.

(3) En 1615.

tème offrait de défectueux. Il avait bien étudié le système des anciens, et il en avait apprécié la régularité, en le comparant avec celui de sa nation; mais, tout en reconnaissant les préjugés dont ce dernier était rempli, il se fit un devoir de les adopter et de leur prêter son appui. Nous trouvons sa profession de foi, à cet égard, dans son ouvrage intitulé : *Nouvel art de faire actuellement des comédies* (1). S'adressant aux savans de Madrid, il avoue que ses pièces sont barbares et bien éloignées des modèles classiques; mais il ajoute que celui qui voudrait composer selon les règles de l'art mourrait pauvre et dans l'oubli. « Parfois, « dit-il, je me suis conformé à ces règles si peu « connues; mais voyant que le peuple, et surtout « les femmes, ne trouvaient de plaisir qu'aux mons- « truosités, j'ai fini par me soumettre aux habitudes « barbares de ma nation. Ainsi, lorsque je veux « faire une comédie, je mets sous six clefs tous « les préceptes de l'art; j'écarte Térence et Plaute « de mon cabinet, pour que leurs cris ne me fassent pas entendre la vérité. En un mot, j'imite « ceux qui ne recherchent que les applaudissemens « de la multitude; puisque c'est elle qui paie, il « faut bien la servir selon son goût. »

Ce raisonnement de Lope de Vega est encore

(1) *El arte nuevo de hacer comedias in este tiempo*, 1562.

celui de la plupart de ses partisans, qui se laissent maîtriser par les préjugés du peuple, tandis qu'ils devraient au contraire chercher à les détruire. Il ne faut pas, j'en conviens, heurter les opinions et les goûts de sa nation; mais il ne faut pas non plus les nourrir et les sanctionner par son autorité et son exemple; ce serait perpétuer sa grossièreté et sa barbarie. Nous croyons que le premier devoir de l'homme de génie, quel que soit le genre qu'il embrasse, est d'éclairer et d'instruire la multitude; et, selon nous, la plus belle gloire que puisse ambitionner un poète, c'est de combattre quelqu'un des préjugés de son pays et de son siècle. Aussi préférons-nous à tous ces écrivains, qui exploitent à leur profit les opinions du peuple au lieu de les rectifier, un Molière qui ose démasquer les hypocrites de son temps; un Maffei qui force à pleurer sur le sort de Mérope une nation accoutumée aux farces des Pantalons; et plus encore un Goldoni qui sut lui-même faire préférer la bonne comédie aux *Fiabe* de Gozzi.

Considéré sous ce dernier point de vue, Calderon de la Barca excite encore plus une sorte d'indignation, malgré son génie dramatique qui le mit au-dessus de Vega, son prédécesseur. En lisant ses drames sans prévention, vous diriez qu'il a voulu faire servir son talent uniquement à confirmer les préjugés et les superstitions les plus ridicules de sa nation. M. Schlegel a paru tellement

ébloui des qualités vraiment extraordinaires de ce poète, qu'il n'a pas aperçu ses défauts, qui cependant sont très sensibles (1). M. de Sismondi, plus impartial et moins prévenu, tout en reconnaissant les unes, n'a pas manqué de relever les autres (2). Enfin ce furent Vega et Calderon qui développèrent et accréditèrent ce système dramatique que de leur temps on disait appartenir aux Espagnols, et que l'on appelle aujourd'hui système *romantique*. Ils devinrent les législateurs de presque tous les théâtres de l'Europe civilisée. Ils eurent une foule d'admirateurs et d'imitateurs, et même des critiques et des adversaires; mais ces derniers ne parvinrent pas plus à obscurcir leur gloire, que leurs imitateurs à les éclipser.

La renommée de ces deux dramaturges franchit bientôt les limites de l'Espagne : chaque nation s'empressa d'emprunter au théâtre espagnol quelqu'un de ses personnages, de ses caractères, quelqu'une de ses situations, de ses intrigues. Partout on aperçoit des traces plus ou moins sensibles de cette imitation. L'Italie, la première, adopta ce qu'elle avait d'abord rejeté. Fatiguée de l'imitation pédantesque et de la monotonie de la plupart de ses nombreuses tragédies et comédies, elle se

(1) *Letteratura drammatica*. T. III, pag. 269.

(2) *Littérature du Midi*. T. IV, pag. 105 et suiv.

laissa surprendre par l'amour du *nouveau*, qui suit la satiété, et finit par ne plus goûter que les innovations les plus étranges. Nous avons déjà signalé, vers la fin du XVI[e] siècle, les premiers essais de ce genre, dans les comédies de Raphaël Borghini et de Sforza degli Oddj (1). Mais la production qui attira le plus les Italiens vers ce nouveau système, fut sans doute le *Pastor fido* de J. B. Guarini, surtout en ce qui regarde la complication de l'intrigue et la réunion des genres les plus opposés. Malgré la supériorité de l'*Aminta* de Tasso, on préféra généralement au naturel et à la simplicité de cette fable le merveilleux et le romanesque du *Pastor fido*. En effet, la *Myrtile* d'Isabelle Andreini, la *Cintia* de Charles Noci, le *Dépit amoureux* de Bracciolini, la *Philis* de Bonarelli, etc., furent toutes tracées d'après la manière de Guarini. Ainsi on entassa de plus en plus les incidens les plus étranges, les contrastes les plus bizarres; on alla jusqu'à mettre à côté des personnages les plus sérieux le docteur Bolonais, le Pantalon, l'Arlequin, parlant chacun un patois différent, et même un Allemand, écorchant l'Italien (2).

La mélopée acheva ce que la pastorale avait

(1) Voy. T. X.

(2) Voy. *Il Capricio* de Jacques Guidozzo, Venise, 1610, in-8°, et *I Falsi dei*, d'Hercule Cimilotti; Pavie, 1619, in-12.

commencé. Nous avons vu que celle-ci s'était parfois associé la musique dans ses chœurs, et même dans quelques scènes (1). Elle fit plus : elle donna les sujets aux premiers mélodrames, et les mélodrames ne furent plus que des pastorales chantées. Cinq de Rinuccini, de Chiabrera, de Tronsarelli, que nous avons parcourus, ne sont, dans le fond, que des pastorales d'un plan plus ou moins simple, pour mieux prêter à la musique. Bientôt ce nouveau genre adopta tous les abus de la pastorale et en surpassa les défauts; charmant l'oreille par le chant, et les yeux par l'éclat des décorations, il fit passer de plus en plus toutes les absurdités les plus révoltantes; et, abusant de tout ce qui appartenait aux autres genres dramatiques, il finit par faire de la pastorale ce que la pastorale avait fait de la comédie et de la tragédie; depuis la moitié de ce siècle, il resta maître de la scène et fit la loi à tout ce qui prétendait y figurer aussi. Nous avons indiqué quelques-unes de ces bizarreries dans les mélodrames de Cicognini; mais ses successeurs allèrent encore plus loin que lui. Les titres seuls de la plupart des mélodrames dont Quadrio a donné le catalogue (2), suffiraient pour nous faire comprendre jusqu'à quel point les au-

(1) Voy. T. VI, pag. 455.

(2) *Storia e Ragione*, etc. T. V, pag. 468.

teurs portèrent leurs caprices et leurs innovations. Citons pour exemple l'*Uranie prophétesse*, de François Moneti, religieux, qui se disait à la fois astrologue et poète. Il intitula ce mélodrame *Caprice astromantipoëtique* (1): La scène est le monde; la pièce est divisée en quatre actes, représentant les quatre saisons de l'année; l'action dure autant que le cours annuel du soleil, et les personnages sont les sept planètes qui s'occupent sérieusement de leurs intérêts et de leurs fonctions. Cette comédie est versifiée pour être chantée, et comprend une grande variété de mètres et de couplets. Tel était le délire des poètes mélodramatiques de cette époque.

A mesure que la tragédie et la comédie, ainsi que la pastorale, cédaient la place au mélodrame, le théâtre italien se voyait inondé des bizarreries du théâtre espagnol. De tous côtés paraissaient des traductions et des imitations, souvent exagérées, des pièces le plus en vogue en Espagne. Les comédies de J.-B. Pasca, de Raphaël Tauro, de Charles Celano, des deux *Capaccio*, etc., ne sont que des imitations plus ou moins libres de celles de Solis, de Moreto et de Calderon (2). Si du moins les Ita-

---

(1) *Urania fatidica*, etc. *Capricio astromantipoetico*, etc. Florence, 1685, gr. in-8°.

(2) Signorelli, *Storia de' teatri*, T. IV, pag. 181.

liens avaient emprunté à leurs modèles ce que ceux-ci avaient de mieux! mais malheureusement ils les imitèrent plus servilement encore qu'ils n'avaient imité les Grecs et les Latins, et leur théâtre ne fut plus qu'une contre-partie du théâtre espagnol. Sans doute la domination que les Espagnols exerçaient alors sur presque toute l'Italie contribua beaucoup à cette sorte de révolution ou de dépravation littéraire. Il était naturel qu'ils préférassent voir représenter, soit traduites, soit imitées, celles de leurs pièces qui flattaient plus que toute autre leur goût et leur orgueil; et la foule des poètes devait profiter de cette circonstance pour capter les applaudissemens et obtenir les faveurs de leurs patrons.

Ainsi on regarda comme une invention toute nouvelle ces pièces rédigées tantôt en vers, tantôt en prose, et parfois entremêlées de prose et de vers, et dans lesquelles on accumulait les incidens les plus inopinés et les plus invraisemblables. La scène ne fut plus qu'une lanterne magique, où tout passait sous les yeux du spectateur, excepté le *vrai* et le *beau;* et pour que ces nouvelles pièces n'eussent rien de commun avec celles qui les avaient précédées, on créa même pour elles de nouveaux noms. Les actes devinrent des *journées;* au lieu de *tragédies*, de *comédies* et de *pastorales*, ce furent des actions *royales-idéales*, *royales*, *comiques*, *tragico-morales*, *théatragicomiques*,

*tragi-satiricomiques*, etc. Un certain Ascagne Massini appela une de ses pièces, la *Griselda*, *tragicomédie pastrocomique tricumène* (1), c'est-à-dire pastorale *comique*, *tragique* et *œcuménique*. Certes, la bizarrerie de ces titres annonçait déjà la bizarrerie des pièces; et cependant c'étaient les seules que l'on regardât comme des chefs-d'œuvre, les seules que l'on applaudît.

Celui qui introduisit ce nouveau genre, et qui le mit le plus en vogue, fut ce même Cicognini, qui avait donné tant d'éclat à la mélopée. Il nous a laissé un grand nombre de ces représentations scéniques qui ne servent plus qu'à caractériser le goût théâtral de son école et de son siècle. On y distingue *le plus grand monstre de l'univers* (2), dont le sujet est la jalousie d'Hérode et la mort de Mariamne. Dans cette pièce, Cicognini semble faire dominer tant soit peu la couleur tragique; mais il n'oublie pas pour cela la pastorale, le genre comique et même la farce; ou, pour mieux dire, il dénature tous ces genres par la prose la plus emphatique et la plus triviale. Dans une autre pièce, les *Transports amoureux de Roland* (3), il présente tour à tour Parasac, Scapin, un berger, un ermite,

(1) *Tragicommedia pastrocomica tricumena*. Frioul, 1630.

(2) *Il maggior mostro del mondo*. Macerata, 1660, in-12.

(3) *Le amorose furie d'Orlando*.

Pasquella, Ricciolina et d'autres personnages pareils. Il est vrai que ces sortes de représentations étaient généralement destinées au profit des comédiens; mais ceux-ci les rendaient encore plus extravagantes par leurs efforts pour plaire à la multitude. Obligés de soutenir les intérêts de leur métier, qui ne sont pas toujours ceux de l'art, ils entreprirent de lutter en quelque sorte contre la magie du mélodrame, en employant les mêmes moyens pour attirer la foule. Aussi multipliaient-ils de jour en jour les décorations, les changemens de scène, les accidens les plus merveilleux; ils y mêlèrent des combats, des marches triomphales, des fragmens chantés, des ballets, enfin tout ce qui tient plutôt à la pompe du spectacle qu'au mérite essentiel de la composition. On ne peut cependant se dispenser de distinguer de la foule de ces corrupteurs du théâtre J.-B. Andreini, qui, bien qu'il ait suivi la même marche, mérite cependant une place distinguée dans cette histoire.

Andreini naquit, en 1578, à Florence, des fameux comédiens, François et Isabelle Andreini, et embrassa la même profession. Il parvint à mériter le titre d'académicien insouciant, *Spensierato*; mais il mérita mieux encore celui de *Comédien fidèle*. Il joua avec succès, sous le nom de *Lelio*, les rôles d'amoureux; ses talens lui valurent la protection du duc de Mantoue, en Italie; et, en France,

celle de Louis XIII. Il mourut en 1652, après avoir publié divers ouvrages dont Mazuchelli a donné le catalogue (1). Il chercha, dans l'un, à relever l'art dramatique qu'il voyait généralement déprécié (2). Dans un autre, il pleure la mort d'Isabelle, sa mère (3). On a aussi de lui quelques poèmes, qui, de même que les deux productions que nous venons de citer, n'intéressent ni par le style ni par le fonds. Nous parlerons seulement de quelques-unes de ses pièces, très remarquables par la singularité de leur caractère romanesque.

La première qu'il publia fut sa tragédie de *Florinde*, qu'il appela ainsi du nom de théâtre de Virginie Ramponi, sa femme, qu'il aimait passionnément (4). Elle est en vers, et divisée en cinq actes. L'action se passe en Ecosse, et semble toute d'invention. L'auteur suppose que *Florinde* est la femme d'un roi *Ircan*, qui n'a jamais existé. Quant aux événemens, ils ne sont ni vrais, ni même vraisemblables, et manquent entièrement de couleur locale. Peut-être offraient-ils quelque allusion à des circonstances de la vie de sa femme ; mais cela

(1) *Scrittori d'Italia*, vol. I, pag. 709.

(2) *La saggia Egiziana*, etc. Florence, 1604, in-4°.

(3) *Pianto d'Apollo*, etc. Milan, 1606, in-8°.

(4) *Florinda*, Milan, 1606, in-4°.

ne suffit pas pour que nous parlions davantage de cette production.

Andreini était fort dévot à la Madeleine : il l'avait célébrée dans un petit poème en trois chants (1); il voulut aussi la mettre sur la scène, et la présenta d'abord pécheresse et ensuite pénitente (2). Pendant les deux premiers actes elle n'est occupée que de ses amours et de ses plaisirs. En vain Marthe, sa sœur, l'exhorte à changer de conduite ; elle ne renonce au monde et à ses galans qu'au troisième acte. Là elle se couvre d'un cilice, tombe en extase; le ciel s'ouvre à ses yeux dans tout son éclat, et quinze anges l'enlèvent en chantant l'un après l'autre ses louanges. Enfin la Grace divine personnifiée descend des cieux avec l'archange Michel, pour venir exhorter les spectateurs à imiter l'exemple de la sainte pécheresse. Le simple aperçu que nous venons de donner de cette pièce fait assez sentir que l'auteur ne se faisait aucun scrupule des plus brusques transitions en tout genre. Il fait franchir à ses spectateurs les temps et les distances aussi rapidement que la Grace opérait ses miracles en faveur de sa protégée. A cette variété de scènes

(1) *La Maddalena*, Venise, 1610, in-12.

(2) *La Maddalena lasciva e penitente*, Mantoue, 1617, in-4°, Milan, 1620, in-8°.

et de décorations répond celle des personnages; outre les anges et la Grace divine, outre Madeleine, Marthe et Lazare, leur frère, on voit plusieurs amans de Madeleine, son page, son sommelier, son cuisinier, et même deux nains et quelques vieilles servantes de mauvaise renommée. J'omets d'autres circonstances semblables; ce que j'ai dit de cette pièce suffit pour la faire apprécier par les amateurs d'un pareil genre.

Les deux pièces dont nous venons de faire mention sont en vers; l'auteur en a composé plusieurs en prose, telles que l'*Amour au miroir* (1), les *Deux Comédies en comédie* (2), et d'autres, parmi lesquelles on en distingue une dont le sujet est divisé en comédie pastorale et en tragédie. Elle a pour titre la *Femme centaure* (3). Les personnages sont un centaure et sa famille, habitant les forêts de l'île de Crète. On apprend d'abord, outre plusieurs autres choses relatives à cette famille si peu connue, que la femme du centaure est fille du roi de l'île de Rhodes; son mari a conçu le dessein de la faire remonter sur le trône de ses ancêtres; en conséquence une expédition se prépare, et les

(1) *L'Amor nello specchio*, Paris, 1622, in-8°.

(2) *Le due commedie in commedia*, Venise, 1623 et 1625, in-12.

(3) *La Centaura*, Paris, 1622, in-8°, et Venise, 1625, in-12.

centaures se trouvent transportés de Crète à Rhodes; et, de simples bergers qu'ils étaient, deviennent tout à coup des guerriers et des héros. Enfin, après une suite d'accidens, tous dignes de la conception première, le centaure et sa femme se tuent de désespoir, et c'est une de leurs filles, jeune encore, qui hérite de la couronne. Qu'on ne croie pas cependant qu'il n'y ait dans cette pièce que des centaures; l'auteur y fait reparaître ses *Deux Lelio* (1), imités, ou plutôt parodiés des *Ménechmes* de Plaute. Ce qui est vraiment singulier, c'est qu'il a donné à ces deux personnages d'une condition commune, et dont l'un est devenu roi de Chypre, les couleurs de son temps, tandis que les centaures remontent au temps de Minos. Voilà sans doute de l'originalité, mais malheureusement c'est être original aux dépens du bon sens.

Nous n'avons mentionné ces pièces de l'Andreini que pour donner une idée de leur caractère: celle qui a vraiment fait sa réputation, c'est son *Adam*, devenu pour quelques critiques l'objet d'une grande question littéraire. On a dit, et on le répète encore, que Milton, voyageant en Italie, se trouvait, en 1613, à Milan, lorsqu'on y représenta cette pièce, et qu'elle lui donna la première idée de son *Paradis perdu*, ce qui serait, en vérité,

(1) *I Due Lilii simili*, Paris, 1622, in-8°.

bien glorieux pour Andreini. Paul Rolli (1), et d'autres après lui, ont parlé de cette circonstance de la vie de Milton; mais ils n'ont pas observé que ce grand poète, né en 1608, n'avait pas en 1613 plus de cinq ans. Il est vrai que cela ne détruirait pas la probabilité de cette tradition; car le poète anglais pouvait avoir vu plus tard, en Italie, l'*Adam* de l'Andreini, que l'on réimprima et représenta plusieurs fois. D'autres ont cru que ce serait faire tort à Milton, que d'admettre qu'il eût pris l'idée de son grand poème dans une composition aussi médiocre; comme si Virgile n'avait pas tiré de l'or du fumier d'Ennius, et Tasso conçu son *Aminta* en assistant à la représentation de l'*Infortuné*, pastorale bien mesquine d'Augustin Argenti (2). Nous avons fait observer quelque part (3) que l'Italie pouvait déjà alors offrir à Milton de meilleurs essais sur le même sujet; mais il n'en est pas moins probable que l'impression que fit sur lui la représentation de l'*Adam* d'Andreini l'engagea à entreprendre son poème. C'est là tout ce que l'on peut penser à cet égard.

Dans la suite les Anglais, jaloux de leur gloire

---

(1) *Osservazioni sopra il libro del sig. Voltaire, ch' esamina l'epica poesia*, etc., pag. 88, etc.

(2) T. VI, pag. 335.

(3) T. X.

littéraire, et voulant soumettre cette question à un examen plus sérieux, ont donné à cette pièce plus de réputation qu'elle n'en mérite, et en ont rendu les premiers exemplaires si rares, qu'il est très difficile d'en trouver encore en Italie. Ce qu'on n'a pas toujours bien remarqué, c'est que tout ce que les Italiens ont dit sur le compte de Milton et d'Andreini, ils l'avaient appris des Anglais eux-mêmes. Rolli avoue franchement que c'est à Londres, où il se trouvait au commencement du XVIII[e] siècle, qu'il sut que Milton, après avoir assisté à la représentation d'*Adam*, imagina d'en faire une tragédie (1). Voltaire a confirmé le récit de Rolli; il a même ajouté que Milton avait déjà composé le premier acte de sa tragédie et la moitié du second; et il le tenait de plusieurs Anglais qui le tenaient eux-mêmes de la fille de Milton, morte pendant le séjour de Voltaire à Londres (2). Il n'est donc pas étonnant que Denina (3) et surtout Napione (4) aient cru tirer parti de cette tradition anglaise pour la gloire de leur nation. Voyons maintenant ce qu'on peut découvrir dans l'*Adam* d'Andreini, de plus analogue au *Paradis perdu* de Milton.

---

(1) *Vita di Milton*, en tête du *Paradis perdu* traduit en italien par Rolli, Vérone, 1742, in-fol.

(2) *Essai sur la poésie épique*, ch. 9.

(3) *Vicenze della Letteratura*, T. II, pag. 66.

(4) *Dell' uso e de' pregi della lingua Italiana*, T. II, pag. 178.

On pourrait d'abord reconnaître quelques personnages du poème, dans la foule de ceux qui paraissent dans la pièce. Je ne parle pas des personnages principaux, tels qu'*Adam*, *Ève*, le *Père éternel* et l'archange *Michel* m ais au milieu des Séraphins, des Chérubins, et de tant d'autres esprits, soit célestes, soit infernaux, et même ignés, aériens, aquatiques, figurent aussi Satan, Belzébuth, Lucifer, les sept Péchés mortels, la Faim, la Mort, le Serpent, etc. Ne pourrait-on pas trouver quelque rapport entre quelques-uns de ces personnages spéciaux et ceux de Milton? Mais lorsqu'on les rapproche les uns des autres, quelle distance les sépare en effet!

La représentation d'Andreini commence par un chœur d'anges qui chantent la gloire de l'Eternel. Frappés d'étonnement, ils admirent, dans les prodiges de la création, la toute-puissance et le savoir infini du Créateur; ils s'entretiennent surtout de la naissance d'Adam et d'Ève, du bonheur dont ils jouissent et de leur gratitude. En même temps *Lucifer*, s'élevant du fond des enfers, fait éclater son antique haine et ses nouveaux ressentimens contre Dieu, les anges et l'homme lui-même, qu'il voit destiné à la gloire dont Dieu l'a dépossédé. Il appelle tous ses compagnons d'infortune pour les consulter et les associer à la nouvelle entreprise qu'il a conçue. Il en fait part à sept Démons, dé-

signés par leur nom et par leur caractère, et qui représentent les sept Péchés mortels.

Le second Acte commence aussi par un chœur d'anges qui célèbrent les bienfaits que Dieu a répandus sur l'homme, tandis que deux des Péchés mortels, *Lurcon* et *Goliath*, représentant l'*orgueil* et la *gourmandise*, observent à l'écart Adam et Ève, qui adressent à leur créateur l'hommage de leur soumission et de leur reconnaissance. Les deux Démons ont beau se cacher, ils sont surpris et chassés aussitôt du Paradis. Lucifer, qu'ils instruisent de ce qu'ils ont vu, propose de surprendre et de tromper la femme, et l'on charge de cette mission délicate *la Vaine-Gloire*, Furie que l'on croit la plus propre à la bien remplir. Portée sur le dos d'un géant, elle reçoit les instructions de Lucifer, et va se cacher, sous la forme d'un serpent, dans l'arbre fatal. Dès qu'elle voit venir Ève, elle se montre à elle, la tente, et finit par la persuader. Ève saisit le fruit défendu, et la Vaine-Gloire s'applaudit de son triomphe.

Ève court aussitôt offrir à son époux ce fruit qui contient le germe du plus grand de tous les maux (1). Après quelque résistance, Adam cède aux instances de sa femme ; mais à peine ont-ils

(1) *A. III.*

goûté de ce funeste fruit, que, frappés de terreur et agités par les remords, ils prennent la fuite et cherchent à se dérober à la vue du Seigneur. Les Démons ne tardent pas à célébrer leur victoire: ils expriment leur joie par des danses et par des chants. Mais tout à coup ils disparaissent à l'aspect de Dieu, entouré de ses Anges; il se dirige vers les deux pécheurs, et, leur reprochant leur désobéissance, il les maudit et les abandonne à leur désespoir. Au même moment un Ange leur apporte des peaux pour couvrir leur nudité, et l'Archange Michel, armé d'une épée flamboyante, les chasse du Paradis. Leur malheur excite la pitié de quelques Anges qui les exhortent à se repentir et à espérer leur pardon.

Le quatrième Acte présente le tableau le plus effrayant des suites funestes de la désobéissance de nos premiers parens. Les esprits qui dominent l'air, la terre, le feu et l'eau s'empressent tous de rendre hommage à Lucifer; mais celui-ci, malgré sa victoire, ne peut cacher le trouble qui l'agite. En entendant les menaces que Dieu a lancées dans sa colère, il a pressenti cette incarnation mystérieuse qui doit relever l'homme abattu. Cependant, rappelant son courage, il réunit les *Cyclopes infernaux*, pour créer un nouveau monde où il pourra régner en maître absolu, et confie en même temps la garde de l'homme à trois Démons désignés, suivant leur caractère, par le nom de *Monde*, de *Chair* et de

*Mort.* On voit ensuite les deux pécheurs déplorer leur sort; Ève ne voit de salut que dans sa propre destruction. Au même instant se présentent à eux la Faim, la Soif, le Travail, le Désespoir; la Mort elle-même vient leur annoncer les suites de leur péché.

Cherchant un asile dans les forêts, Adam et Ève sont exposés, pendant le cinquième Acte, à des épreuves encore plus terribles. *La Chair, le Monde*, Lucifer et ses satellites viennent tour à tour les attaquer. *La Chair*, sous l'aspect d'une femme, cherche à séduire Adam; et Lucifer, prenant la forme d'un homme, et se donnant pour son frère aîné, tente de s'emparer de sa confiance. De son côté, le *Monde*, sous les traits d'un jeune homme, entreprend de séduire Ève, d'abord au moyen de sa beauté, et ensuite en faisant sortir du fond de la terre un palais magnifique. Un Chérubin vient au secours d'Adam, et celui-ci au secours de sa femme; et ils triomphent des illusions de ces Furies. Alors le Monde et Lucifer, suivis de la Mort et d'une foule de Démons, veulent enchaîner les deux malheureux pour s'en rendre maîtres; mais ils sont prévenus par une troupe d'Anges ayant à leur tête l'Archange Michel. Lucifer veut en vain leur résister; Michel est vainqueur et le force à se soumettre. Adam et Ève sont assurés de la miséricorde de Dieu, et pendant qu'ils s'humilient et le bénissent, un chœur d'Anges termine la pièce en chantant les louanges de l'Éternel.

Voilà en peu de mots tout le plan de cette pièce qui n'a dû un moment de célébrité qu'au grand et bel ouvrage dont elle est supposée avoir fourni la première idée.

L'exemple d'Andreini fut suivi par plusieurs autres comédiens qui, moins instruits et moins réservés, introduisirent dans leurs comédies les nouveautés les plus monstrueuses. On vit alors les *Disgraces de Godenot* et la *Bizarrerie de Pantalon*, le *Trufaldin médecin*, le *Pantalon bafoué*, le *comte de Saldagne*, *Pierre Abailard*, etc. (1). Ce qui est encore plus curieux, c'est que, parmi les pièces de ce genre, on en trouve qui appartiennent à des religieux dont elles portent le nom. Telles sont la *Fausse Bohémienne* et la *Lisaure pèlerine* du P. Reginald Sgambati, dominicain, et la *Pirlonea* du P. Augustin Cotta, de l'ordre de Saint-François, qui, bien qu'ils fussent tous deux docteurs en théologie (2), n'en étaient pas pour cela plus réservés, ni leurs drames plus réguliers.

Un autre moyen dont les comédiens cherchèrent à profiter pour attirer la foule à leurs représentations, ce fut la comédie improvisée, qu'ils appelaient proprement la comédie de *l'art* ou à *sujet*

---

(1) Quadrio, *ubi suprà*, pag. 231 et suiv.

(2) Quadrio, *loc. cit.* pag. 233 et 234.

*zionné*. C'est dans ces pièces que figuraient principalement ces masques mimiques qui, empruntés des anciens mimes *Atellans*, furent multipliés et plus ou moins altérés pendant ce siècle. Outre le *Pantalon* vénitien, le *Docteur* bolonais, l'*Arlequin* bergamasque et le *Polichinelle* napolitain, on vit le *Beltram* et le *Mezzetin* de Milan, le *Pasquariello*, le *Scaramuccia* et le *Coviello* de Naples, le *Giangurgulo* de Calabre, le *D. Paschal* romain, le *Travaillin* sicilien, le *Schitirzi* de Florence, etc., caractères tous bouffons et plus ou moins exagérés et ridicules. Le mérite de ceux qui jouaient ces rôles consistait dans le talent de bien représenter ces caractères, et surtout dans celui d'improviser leurs rôles. On peut donc les considérer et comme acteurs et comme improvisateurs; et, sous ce double rapport, ce n'est pas à ce chapitre qu'appartient leur histoire. Ici nous ne rappelons cette espèce de comédie, que pour signaler le tort immense qu'elle fit à l'art, et la part qu'elle eut à la corruption du théâtre.

Le sujet de ces pièces était souvent de l'invention des comédiens; mais quelquefois ils les tiraient de bonnes comédies déjà connues qu'ils dénaturaient entièrement, pour les accommoder à leur système, et pour favoriser le jeu de leurs masques. Le plan de ces sujets, inventés ou réformés, était simplement indiqué sur un placard qu'on nommait canevas. On y marquait la suite des scè-

nes, les personnages qui devaient paraître et ce dont ils devaient s'occuper; le placard était affiché derrière les coulisses, pour que les acteurs pussent le consulter au besoin, et être prêts à entrer en scène et à improviser leurs rôles. Nous accordons volontiers quelque originalité à ce genre de passe-temps populaires, mais ce n'est pas celle qu'y ont reconnue quelques étrangers, qui ne trouvent de louable en Italie que ce qu'elle a de plus médiocre (1). Cette originalité ne peut résulter que du double talent de l'acteur improvisateur; mais le plus souvent elle est payée bien cher par les spectateurs, obligés de tolérer les sottises les plus choquantes, pour jouir de quelques traits de plaisanterie. Ordinairement on ne trouve dans la même troupe qu'un acteur ou deux qui excellent dans ce genre; et, pour les entendre, il faut supporter la nullité de tous les autres. Ainsi, aux sottises des rédacteurs du canevas se joignaient celles des acteurs qui souvent avaient recours aux *lazzi* et aux bons mots les plus indécens pour cacher leur médiocrité. Voilà quelle était cette prétendue originalité, dont ont donné tant de preuves l'*Arlequin valet étourdi*, l'*Arlequin maître en amour*, le *Samson*, le *Festin de Pierre*, et d'autres pièces sembla-

(1) Voy. surtout Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, Leçon IX.

bles, destinées à corrompre le sens commun et la morale.

Il ne faut cependant pas condamner indistinctement tous ceux qui se sont adonnés à ce genre. Quelques-uns se font remarquer dans la foule par leur verve et par leur esprit. Nous avons ailleurs mentionné la *Nuit*, farce dont le célèbre J.-B. Porta avait composé le canevas pour des amateurs qui l'improvisaient sur son théâtre. Mais un comédien qui a vraiment, sous ce rapport, bien mérité de l'Italie, c'est Flaminius Scala. Directeur d'une troupe ambulante, surnommée des *jaloux*, et comédien lui-même, sous le nom de *Flavio*, il réforma une partie des préjugés et des habitudes des comédiens de son temps. Il commença par donner à ses représentations plus d'ensemble et de conduite, et par réprimer la licence de ses camarades. A cet effet, il détailla le sujet de chaque scène, et restreignit ainsi la liberté de ceux qui devaient l'improviser. Sa troupe et lui furent généralement estimés en France pour la régularité de leurs comédies à *sujet*. Il en avait inventé ou arrangé jusqu'à cinquante, dont il rédigea les canevas, et dans lesquelles on voit figurer tous les masques de l'époque. Déjà fort avancé en âge, et voulant que ses successeurs pussent profiter de ses travaux, il publia ses canevas, sous le titre de *Théâtre de fables représentatives*, divisé en cinquante jour-

nées (1). Il fit paraître aussi une comédie entière, intitulée le *Mari supposé* (2), et mourut une année après, en 1620. Ces pièces sont toutes plus ou moins romanesques ou entièrement burlesques; leur mérite se borne à moins d'irrégularité que celles des contemporains et des devanciers de Scala; et c'est pour cela que Louis Riccoboni (3) et le marquis Maffei (4) ont regardé cet auteur comme un des réformateurs du théâtre italien.

---

(1) *Il Teatro delle favole rappresentative, owero la Recreazione comica, boschereccia e tragica,* etc. Venise, 1611, in-4°.

(2) *Il finto Marito,* ibid., 1619.

(3) *Histoire du théâtre italien,* pag. 39, etc.

(4) *Introduction à son théâtre italien,* etc.

FIN DU DOUZIÈME VOLUME.

# TABLE DES CHAPITRES.



CHAPITRE V[illegible] — PAGE 1.

CHAPITRE X. — PAGE 248.

FIN DE LA TABLE DU DOUZIÈME VOLUME.

